UNIVERSITY
TORONTO
LIBRARY

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/corsodiletteratu03schl

L
S3394v
.Igh

CORSO

DI

LETTERATURA DRAMMATICA

DEL SIGNOR

A. W. SCHLEGEL.

TRADUZIONE ITALIANA

CON NOTE

DI

GIOVANNI GHERARDINI.

TOMO III

501570
15. 12. 49

MILANO 1817.
Dalla stamperia di Paolo Emilio Giusti,
nella contr. di s. Margherita,
al N.° 1118.

3

PARTE SECONDA.

TEATRI ROMANTICI.

N. B. Le *Note* dell'Autore sono indicate coll'asterisco, e si trovano riportate immediatamente sotto al testo; quelle del Traduttore sono indicate coi numeri arabici, e si trovano raccolte in fine del volume.

CORSO

DI

LETTERATURA DRAMMATICA.

LEZIONE XIII.

Paragone del teatro inglese e del teatro spagnuolo. — Spirito del dramma romantico. — Shakespear; secolo in ch'egli scriveva, e circostanze della sua vita. — Fino a qual punto è necessaria l'osservanza del costume. — *Shakespear è il primo pittore di caratteri. — S' è vero ch' egli abbia mancato di naturalezza nel patetico. — Giuochi di parole. — Shakespear ha egli alcuna volta offeso la delicatezza de' sensi? — Dell' ironia. — Dell' accozzamento del comico e del tragico. — Il personaggio chiamato* buffone. — *Della elocuzione e versificazione di Shakespear.*

Secondo il disegno che abbiamo annunziato, dobbiamo adesso esaminare i teatri che riconoscono il loro più grande splendore dal genere romantico, voglio dire il teatro inglese e lo

spagnuolo. Abbiamo avuto già occasione di parlare, così in passando, dell' uno e dell' altro, od a rendere più chiare per via del contrasto le idee che volevamo riporre sotto più fulgida luce, o vero in grazia dell' influenza ch' essi hanno di poi esercitata sulle produzioni letterarie degli altri paesi. Gl' Inglesi, non meno che gli Spagnuoli, sono ricchissimi d' opere drammatiche; essi ebbero in questo genere un gran numero d'ingegnosi poeti e fecondi, fra' quali eziandio coloro che non sono rinomatissimi, danno segno tuttavia di raro talento per infondere un non so che di vita all' arte, e di grande cognizione degli effetti teatrali.

L' istoria di questi due teatri non ha relazione alcuna con quella de' teatri francese ed italiano, poichè gl' Inglesi e gli Spagnuoli si sono in questa parte sviluppati colle loro forze proprie, senza ricevere d'altronde verun impulso. I tentativi ch' essi fecero per imitare gli Antichi ed i Francesi, rimasero senz' effetto, o non seguirono che all' epoca della decadenza dell' arte teatrale. Gl' Inglesi e gli Spagnuoli sono al tutto indipendenti gli uni dagli altri nella loro carriera drammatica. I poeti spagnuoli non aveano pur sentore dell' esistenza de' poeti inglesi; e, benchè questi conoscessero perfettamente le novelle ed i romanzi di quelli, non appare che all' epoca più rimota e più splendida del teatro si avesse in Inghilterra alcun' idea degli autori drammatici spagnuoli. Sotto Carlo II solamente

uscì fuori per la prima volta una traduzione d'alquante opere di Calderon.

Di secolo in secolo, e di nazione a nazione, esistettero comunicazioni innumerevoli infra gli uomini; e pure lo spirito umano è così pigro ad inventare, che l'originalità de' lavori intellettuali è d'ogni tempo un fenomeno rarissimo. È curioso il vedere come un genio intraprendente, senza darsi briga che si sia toccata altrove la perfezione in un genere qualunque, s'industria d'essere egli medesimo il creatore del suo, getta i fondamenti d'un nuovo edifizio sopra un terreno suo proprio, e trae dal suo intelletto tutte le idee, non meno che tutti i necessarj soccorsi. Noi partecipiamo per un certo rispetto alla gioja della riuscita, quando veggiamo un uomo movere dall'assoluta privazione d'ogni specie di compensi stranieri per giugnere al compimento d'un *capo d'opera.* Questo interessante oggetto di riflessione ci si para innanzi pigliando la storia del teatro greco. I rozzi rudimenti di quel teatro non furono mai scritti tampoco, ma è facile a comprendere, mettendo Eschilo a paragone di Sofocle, ciò che dovette precedere al più antico di questi due poeti. I Greci non ereditarono o tolsero la loro arte teatrale da nessun altro popolo: quest'arte era appresso loro originale e patria; ed è perciò ch'essa produsse effetti pieni di vita, se così posso esprimermi. Una cosiffatta indipendenza letteraria non esistette più da che i Greci imitarono i Greci,

cioè a dire quando i poeti d'Alessandria, formati sui grandi modelli, composero drammi da dotti e da critici.

I Romani, che avevano tolto in presto da' Greci la forma e la sustanza delle loro opere teatrali, non tentarono mai d'emanciparsi da' loro maestri, nè di rivelare colle loro produzioni drammatiche il genere di spirito ond' erano animati; quindi avvenne che punto non si segnalarono in questa carriera. Fra' popoli dell' Europa moderna non ce n' ha che due, gl' Inglesi e gli Spagnuoli (poichè il teatro tedesco non esiste ancora che nella speranza), i quali abbiano un teatro nazionale ed originale, e la cui invenzione ed esecuzione appartengano interamente al loro proprio genio.

I Critici che tengono gli Antichi per modelli da' quali non è permesso dilungarsi così nella poesia come nelle belle arti, questi Critici, io dico, asseriscono che le nazioni di cui parlavamo, appunto perchè non si sono conformate a tai modelli, introdussero sul teatro opere irregolari che possono risplendere per alcuni tratti felici, ma il cui complesso informe e barbaro dev' essere sempre rigettato. Questa opinione, già da noi toccata così in generale nel corso di questa scrittura, diverrà presentemente l'oggetto del nostro esame particolare.

Se fosse giusta una simile asserzione, tutto ciò che rende singolari gli autori più perfetti dell'Inghilterra e della Spagna, Shakespear e Calderon,

non servirebbe che a metterli al di sotto degli Antichi; le opere loro non conterebbero per niente in quanto alla teorica, e il loro solo pregio sarebbe di far palese il gusto peculiare delle nazioni che non si vogliono far serve alle regole, ed i cui poeti possono mostrare la loro originalità naturale, per così dire, a dispetto dell' arte. Questo pregio ancora diverrebbe incertissimo, se vi si riflettesse con maggior attenzione. Il genio poetico ha bisogno d'una circonscrizione qualunque, affinchè, sciolto dal timore di smarrirsi, egli si possa aggirare con tanto più di libertà dentro al circolo che gli è prescritto; l'invenzione del ritmo ne' versi è una prova che tutti i popoli sentirono egualmente questa necessità. L'ingegno deve operare a tenore di leggi che derivano dalla sua propria natura; altrimenti, la sua vera forza si perderebbe nel vôto.

Non è permesso alle opere di genio d'essere informi, ma questo pure non è da temersi. Opere cosiffatte non possono meritar questo rimprovero, fuor solamente che si consideri (siccome fanno i più de' Critici i quali s' attengono unicamente alla pedanteria delle regole) la forma come meccanica e non come organica. Meccanica è la forma, quand'essa è il resultato d'una causa esterna, senza correlazione coll' essenza dell'opera medesima, quand' essa è simile alla figura che si dà ad una materia molle, affinchè questa la conservi indurendosi. La forma organica, per l'opposito, è innata col soggetto: passa,

come dire, dal di dentro al di fuori, e non arriva alla sua perfezione che in virtù dell' intero sviluppo del germe ov' essa risiede. Noi troviamo forme simili nella natura, dovunque operano le forze vitali, dalla cristallizzazione de' sali e de' minerali insino alle piante ed ai fiori, e dalle piante e dai fiori insino alla figura umana. Così nel regno delle belle arti, come in quello della natura che è il più sublime degli artisti, tutte le vere forme sono organiche, intendo dire determinate dal soggetto stesso dell' opera; in una parola la forma non è altro che l'esteriore significativo, la fisonomia espressiva delle cose, tal quale esiste quando non è stata alterata da nessuna circostanza accidentale, e quando manifesta per tal guisa l'intima essenza dell' oggetto a cui si pertiene.

È chiaro che lo spirito indelebile della poesia si veste un' apparenza diversa qualunque volta ei torna a comparire nella specie umana, e che a ciascun' epoca i costumi e le idee de' secoli differenti gli costituiscono un' esistenza nuova e peculiare. Le forme della poesia debbono cambiarsi in un colla direzione che prende la fantasia poetica de' popoli; e quando si vogliono applicare i nomi degli antichi generi e le loro antiche leggi alle nuove composizioni per darne sentenza secondo queste idee, si fa un uso mal concepito dell' autorità classica. Niuno debb' essere sottomesso ad un tribunale che non ha il

potere di giudicarlo. Noi converremo volentieri in questo avviso, che le più dell' opere drammatiche degl' Inglesi e degli Spagnuoli non possono esser chiamate, nel senso degli Antichi, nè tragedie nè commedie; sono drammi romantici. Che il teatro d' un popolo il quale, pe' suoi principj e per le sue abituazioni, non conosce nè vuol conoscere i modelli stranieri; che un simile teatro, io dico, differisca in assoluta maniera da quello delle nazioni che tutte seguono scrupolosamente i passi della medesima guida, non v' ha niente di più facile a supporre, e soltanto l' opposito sarebbe straordinario. Ma quando i teatri degl' Inglesi e degli Spagnuoli (di questi popoli contemporanei, e nondimeno senza reciproche relazioni letterarie, e le cui instituzioni politiche e religiose, non meno che la natura fisica e morale, sono affatto differenti) hanno fra loro de' tratti di somiglianza facili ad osservare di mezzo alle diversità che li contraddistinguono, l' uomo anche meno avvezzo a riflettere dee necessariamente farsene maraviglia, e nè potrà tenersi di non credere che il medesimo principio abbia sviluppato il genio drammatico delle due nazioni.

Ci sembra che non si sia pur ancora tentato di paragonare insieme il teatro inglese ed il teatro spagnuolo, mettendoli entrambi in contrasto colla letteratura drammatica imitata dagli Antichi. S' evocar si potessero de' compatriotti, de' coetanei e degli ammiratori illuminati di

Shakespear e di Calderon, e si facessero conoscere a ciascun di loro le opere del poeta che per lui sarebbe straniero, essi durerebbono fatica senza dubbio a comprenderle ed a gustarle, se partissero da un punto di vista nazionale, piuttosto che universale; ma un Critico mediatore fra essi perverrebbe a metterli d'accordo, e questo Critico per avventura dovrebb'essere un Tedesco, come quello che, libero delle patrie superstizioni dell'Inghilterra e della Spagna, si sente attirato verso l'uno o l'altro di questi due paesi da naturale inclinazione, nè veruna gelosia gli toglie di riconoscere ciò che di grande esistette altra volta in quelle terre straniere.

La rassomiglianza del teatro inglese col teatro spagnuolo non consiste solamente nell'ardita indipendenza delle unità di tempo e di luogo, e nella mescolanza del comico e del tragico. Si potrebbe non altro vedere in questo, che qualità negative, e supporre semplicemente che l'ignoranza o l'incapacità sia quella che abbia fatto trascurare l'osservanza di certe regole, così spesso confuse da' Critici colla ragione; ma la simiglianza reale de' due teatri si rinviene nella natura più intima delle favole, e nelle relazioni essenziali che impongono all'arte drammatica una forma al tutto differente da quella degli Antichi, e la rendono significativa. Quello che soprattutto è comune all'uno ed all'altro popolo, è lo spirito romantico che regna nelle loro opere teatrali. Nondimeno, ammettendo le

necessarie restrizioni, si può dire che un tale spirito sovraneggiò sul teatro spagnuolo dall'origine sua fino alla sua decadenza, al principio del secolo XVIII; laddove appresso gl' Inglesi, non animò veramente che Shakespear, il fondatore del loro teatro, ed il più grande de' loro poeti drammatici.

In tempi a noi più vicini, il principio romantico venne alterato e delle volte interamente abbandonato nelle opere teatrali inglesi, tuttochè la forma esterna, resultato di questo principio, sia sempre rimasa la stessa. Il paralello tra le differenti maniere di sentire di due popoli, l'uno del Nord e l' altro del Mezzodì, l'uno dotato d' un' immaginazione profetica, e l'altro d' un' immaginazione ardente, l'uno raccolto in sè stesso mercè d' una seria meditazione, l' altro strascinato fuor di sè medesimo dall' impeto delle passioni; questo paralello, io dico, assumerà un carattere più evidente allorchè si potranno mettere al paragone i loro due poeti maggiori, Shakespear e Calderon, e troverà nel processo dell' opera il suo posto naturale.

Io parlai nella mia prima Lezione dell' origine e della natura della poesia romantica, e qui non farò che ricordar quello che ne dissi altrove. Le belle arti e la poesia antiche non ammettono mai la mescolanza de' generi eterogenei; lo spirito romantico, per contrario, si compiace in un continuo avvicinamento delle cose più disparate. La natura e l' arte, la poesia e la

prosa, il serio ed il giocoso, la rimembranza ed il presentimento, le idee astratte e le vive sensazioni, il divino ed il terrestre, la vita e la morte s'accozzano in uno e si confondono intimamente nel genere romantico. Gli antichi legislatori trasmettevano la dottrina ed i precetti che dovevano regolare la vita umana, in ritmi misurati; e, con questo, Orfeo, il primo di quelli che incivilirono l'umana stirpe, acquistò la sua favolosa rinomanza. Le belle arti e la poesia antiche possono essere considerate, per così dire, come leggi ritmiche, come la rivelazione armonica e regolare della saggia e bene ordinata legislazione d' un mondo ideale. La poesia romantica, per l' opposito, è l' espressione d'una forza misteriosa che tende mai sempre verso una creazione nuova, e che fa emergere come un mondo meraviglioso dal seno del caos.

L' inspirazione degli Antichi era semplice, chiara e simile alla natura nell' opere sue più perfette. Il genio romantico, nel suo medesimo disordine, è tuttavia più vicino al segreto dell' universo, poichè l' intelletto non può mai afferrare che una parte della verità, dove che il sentimento, abbracciando tutto, penetra egli solo nel mistero della natura.

Si può paragonare la tragedia antica, siccome dicemmo, al gruppo nella scoltura; le figure corrispondono a' caratteri drammatici, il gruppo all' azione, ed è solo inverso questi oggetti che si dirige l' attenzione nell' una e nell' altra di

queste due arti. All'incontro, deesi reputare il dramma romantico un gran quadro, ove sono rappresentati, non solamente figure in atteggiamenti variati e formanti gruppi diversi, ma eziandio gli oggetti che circondano i personaggi ed anche gli sbattimenti di luce lontani, ed ove il beninsieme sembra involto d'un chiaroscuro magico che ne determina l' effetto.

Un quadro cosiffatto non sarà punto sì propriamente circoscritto come un gruppo di scoltura, giacchè per un certo rispetto esso è un frammento della prospettiva dell' universo; ma il pittore dee per altro disporre con tal chiarezza gli oggetti cui vuol dare rilievo, e concentrare la luce con tal arte, che l' occhio de' riguardanti non si perda fuor del quadro, e non vi desideri niente di più.

La pittura non può gareggiare colla scoltura nel rappresentar le forme, giacchè la pittura non può imitar nulla se non per mezzo delle illusioni della prospettiva, e partendo da un solo punto di vista; ma per mezzo de' colori essa dà maggior vita all' imitazione, e caratterizza i moti dell' anima coll' espressione della fisonomia, per sin nelle loro gradazioni più delicate. Essa può ancora, per mezzo dello sguardo cui la scoltura non saprà mai indicare se non imperfettamente, far leggere più profondamente nel cuore e rivelare fino alle sue più lievi commozioni. L' incanto proprio della pittura è di

mostrare negli obbietti corporei ciò che di meno corporeo c' è nel mondo, l' aria e la luce.

Bellezze dello stesso genere appartengono al dramma romantico; in esso non si separano con rigore, come nell' antica tragedia, i diversi elementi della vita; ma vi si presenta, a rincontro, il variato spettacolo di tutto quanto ella raduna in sè, e mentre che il poeta fa vista di non offerirci che un accozzamento accidentale, egli soddisfa le recondite brame dell' immaginazione, e ne immerge in una disposizione contemplativa per mezzo del sentimento di quella meravigliosa armonia che risulta, così per l' imitazione sua, come per la vita stessa, da una mescolanza, bizzarra in apparenza, ma cui va congiunto un senso profondo, e dà, per così dire, un' anima ai differenti aspetti della natura.

I cambiamenti di luogo e di tempo in un dramma, supposto che si sia data loro una cotale influenza sull' anima de' personaggi, e che si sieno fatti servire alla prospettiva teatrale i nuovi aspetti ch' essi presentano; il contrasto del giocoso e del serio, supposto che si sia saputo annodar l' uno coll' altro con segreti vincoli; finalmente quella mescolanza del genere drammatico e del lirico che permette all' autore di mostrare a piacere i suoi personaggi sotto un lume più o meno poetico; tutti questi tratti che caratterizzano il dramma romantico, non che sieno per mio giudizio difetti, sono vere

bellezze. Per tutti questi rispetti, ed anche per altri assai, le opere inglesi e spagnuole veramente romantiche sono perfettamente simili, qualunque sieno del resto le loro differenze.

Noi parleremo primieramente del teatro inglese, come quello che più presto del teatro spagnuolo venne a maturità; nell'esame dell'uno e dell'altro noi ci occuperemo precipuamente intorno a Shakespear ed a Calderon; ma questi due poeti saranno collocati in un ordine opposto relativamente all'istoria letteraria del loro paese. Shakespear precedette quasi a tutti gli altri autori drammatici inglesi; e quelli che si possono ancor notare innanzi a lui o de' suoi tempi, saranno facilissimamente abbracciati in un prospetto generale. Calderon, all'incontro, ebbe di molti predecessori, ed è quegli che giunse il primo al maggior grado di perfezione dell'arte drammatica, la cui decadenza incomincia dopo lui immediatamente.

Volendo io parlare così brevemente com'esige la qualità del mio disegno, d'un poeta, allo studio del quale ho consecrato parecchi anni della mia vita, mi trovo per più versi imbarazzato, non so donde m'incominci, e sarei infinito s'io volessi pur dire tutti gli affetti e tutti i pensieri che m'inspirano l'opere sue. La perfetta intrinsichezza ne permette difficilmente di vestirci i panni degli altri quando vogliamo ragionar con essi del nostro amico; e forse avviene il medesimo quando si tratta

d' un poeta, alle cui splendide qualità siamo troppo assuefatti; ma se non si può giudicar l'effetto ch' esse debbono produrre a prima fronte, si debbe in quella vece essere in grado di rendere esatto conto della sua maniera d'operare, delle sue intenzioni segrete, e della direzione di tutti i suoi sforzi.

Shakespear è l'orgoglio della sua nazione. Un poeta moderno l'ha giustamente chiamato *il Genio delle isole britanniche.* Egli era il favorito de' suoi contemporanei; ma durante il fanatismo puritano, ch' esiliò le belle arti dall' Inghilterra, intorno ad una generazione dopo lui, e sotto il regno di Carlo II, i suoi drammi non comparvero sul teatro, o vi comparvero sfigurati. Al principio del secolo XVIII, la sua gloria sfolgorò di nuovo come risuscitata dal seno dell'obblio, andò più sempre crescendo dopo quell'epoca, ed io predico con sicurezza che non cesserà di farsi ancor maggiore coll' andar de' secoli. Si può contare, come un titolo di più in favore di Shakespear, l' entusiasmo col quale egli fu sentito in Germania, da poi che l'opere sue ci sono conosciute. Forse che la difficoltà della lingua e l' impossibilità d' una traduzione fedele impediscono che il mezzodì dell' Europa renda mai giustizia a questo poeta. In Inghilterra i grandi attori fanno a gara a chi meglio rappresenterà i personaggi de' suoi drammi, gli stampatori non restano di mandarne fuori edizioni magnifiche, ed i pittori v'attingono stupendi

soggetti pe' loro quadri. Shakespear ottenne, come Dante, l'onore pericoloso, ma inevitabile, d'essere commentato al pari che un autor classico dell'Antichità. Si sono diligentemente studiate le più vecchie edizioni delle sue opere, e, dove il testo era alterato, si sono tentate diverse maniere di reintegrarlo. Ci ha tutto un corso di letteratura omai obbliato, il quale non ha verun altro oggetto, che di servire alla dichiarazione delle allusioni e de' termini onde si valse Shakespear. E gl' interpreti si sono a mano a mano così moltiplicati, che le loro osservazioni, le loro dispute e le loro giustificazioni formerebbono una gran libreria.

Cosiffatti lavori sono degni di lode, massimamente allorchè hanno per fine ricerche istoriche o sopra le fonti da cui Shakespear attinse gli argomenti de' suoi drammi, o sopra la disposizione teatrale de' suoi tempi; ma incominciando dalla critica della lingua io potrei sovente non esser d'accordo coi glosatori, e mi separo intieramente da loro quand' essi tolgono a giudicare un tale scrittore come poeta, ed a censurarlo per questo titolo. Io non trovo quasi mai in tali Critici idee giuste od almeno idee profonde, e assai imperfettamente e' si fanno organi di quel rispetto e per poco direi di quell' idolatria che un sì gran genio inspira al comune degl' Inglesi. Bisogna che parecchi sieno di questa opinione in Inghilterra, poichè un poeta satirico paragonò Shakespear in mezzo de' suoi commentatori

ad Attcone sbranato da' suoi proprj cani, e, per continuare la parodia d'Ovidio, egli indicò una delle donne che avevano scritto su tale materia, col nome di *latrante Licisca.*

La prima cosa allontaneremo, s' è possibile, alcune false opinioni, a fine di dar luogo al nostro omaggio, e di poterlo quindi più liberamente tributare. Se giudicar dobbiamo da tutti i suffragi che risonarono infino a noi, i contemporanei di Shakespear ben sentivano qual uomo possedevano in lui; essi lo gustavano e lo comprendevano assai meglio, che non il comune di quelli che presunsero di giudicarlo da poi. Uno di quegli elogi in versi, onde solevasi allora accompagnar la pubblicazione d' un' opera letteraria, è d' un anonimo, ma contiene ciò che di più vivo e di più bello si può dire intorno a Shakespear. Con tutto questo, si tentò per tempo di dare a intendere che Shakespear fosse un genio rozzo il quale aveva raccolto a caso incoerenti finzioni. Ben Johnson, suo contemporaneo e suo rivale, che si travagliava col sudor della sua fronte di rendere il teatro inglese non romantico, ma classico, era d'avviso ch'egli non avesse limato abbastanza i suoi lavori, e che, non possedendo cognizioni abbastanza profonde, era più debitore alla natura, che all'arte, de' suoi successi qualunque. Milton, la cui grande erudizione dà talvolta nella pedanteria, parla in sullo stile medesimo, quando ei dice: « Il » nostro amabile Shakespear, figlio della fantasia,

» mormora i suoi canti che nacquero nella so-
» litudine delle selvagge foreste. » Ma pure egli fece onore a sè stesso riconoscendo la grazia e l'amenità di Shakespear, che fra tutte le sue prerogative erano quelle meno generalmente sentite. I nuovi editori che nelle loro prefazioni sputano senno e rettorica in onor del poeta, spingono la loro censura ancor più lungi che Milton; non solamente essi convengono nel riconoscere l' irregolarità de' suoi drammi, sovra principj che non sono punto applicabili, ma lo tassano d' enfasi, e trovano le sue facezie indecenti, e la sua maniera di scrivere ampollosa, affettata, contraria alla grammatica. Pope afferma che Shakespear scrisse e meglio e peggio di chicchessia. Egli voleva far credere che le scene ed i passi non conformi al suo ristretto gusto fossero giunte immaginate dagli attori, dimodochè se si fosse dato fede a' suoi consigli, egli ci avrebbe trasmesso un Shakespear vergognosamente mutilato.

Non dee quindi far meraviglia se gli stranieri, eccetto i Tedeschi di quest'ultimi tempi, esagerarono nella loro ignoranza cosiffatti giudizj. Essi tennero i drammi di Shakespear in conto di produzioni d'un cervello bollente, messe alla luce in un secolo di barbarie. Voltaire spinge tale ingiustizia al suo colmo, allorchè osa dire dell'*Amleto*, di questo meditato capolavoro d'un poeta filosofo, che si potrìa prendere l' autore di esso per un selvaggio nello stato d'ebbrezza.

Gli stranieri, e particolarmente i Francesi, i quali parlano de' tempi passati, e soprattutto del medio evo, come se gli Europei non avessero cessato d' essere antropofagi fuorchè dopo il regno di Luigi XIV, possono a loro senno trattar di barbaro il secolo in cui viveva Shakespear; ma che gl'Inglesi permettano che si calunnii quest' epoca gloriosa che è stata il fondamento della loro grandezza attuale, è ciò ch' io non posso concepire.

Shakespear fioriva nell' ultima metà del regno d'Elisabetta ed al principio di quello di Giacomo I. Ambedue questi sovrani erano illuminati ed onoravano specialmente le lettere. La politica dell' Europa moderna che stabilisce continue comunicazioni fra i diversi Stati, regnava già da un secolo. Sì tosto ch' Elisabetta salì sul trono, la causa de' protestanti fu guadagnata in Inghilterra; onde non si può tampoco accusare gl' Inglesi d' essere per ignoranza rimasi devoti all' antica fede de' loro padri. Lo zelo per lo studio degli Antichi era così generalmente diffuso, che la stessa regina, al pari che parecchie dame della Corte, era dottissima nelle lingue greca e latina, e parlava quest'ultimo idioma con somma facilità. Indarno si cercherebbono oggidì cognizioni simili nelle Corti d' Europa. Il commercio, portato già dagl' Inglesi nelle quattro parti del mondo, gli aveva assuefatti a' costumi ed alle produzioni degli altri popoli, ed essi facevano anzi in que' tempi

un' accoglienza meglio ospitale che oggigiorno agli usi forestieri. L' Italia possedeva già quasi tutti i *capi d' opera* letterarj che l'hanno illustrata, e veniano con buon successo recati in versi inglesi. Gl' Inglesi avevano pure alcune notizie della letteratura spagnuola. Si può dimostrare che il Don Chisciotte fu conosciuto in Inghilterra poco dopo la sua pubblicazione. Bacone, il fondatore della fisica sperimentale, quest' uomo di cui si può dire che tutta la filosofia onde va sùperbo il secolo XVIII, non sarebbe stata per lui che un giuoco, era il contemporaneo di Shakespear. È vero ch' egli non fu celebre pe' suoi scritti se non dopo la morte di questo poeta; ma quali profonde idee non dovevano circolare in un tempo che potè sorgere un simile pensatore! . . . . Sicuramente, molti rami d' umane cognizioni andarono crescendo dopo tal epoca; ma sono quelli appunto onde la poesia non può trarre alcun frutto; imperciocchè, io dico, che cosa potrebb' essa mai fare della chimica, della meccanica, dell' economia politica e rurale?

In un' altra mia scrittura cercai di far conoscere che cosa sieno queste cognizioni così vantate de' nostri giorni, e di cui si suole far uso per disprezzare i secoli andati; e parmi d' aver dimostrato quanto mai gli spiriti sieno di presente, per più rispetti, superficiali, circoscritti, senza solidità. L' orgoglio con cui certuni s' affidavano d' aver renduta la libertà

alla ragione dell' uomo, dovette svanire, e l'edifizio che sì fatti pedagoghi dell'umana stirpe si davano a intendere d'avere innalzato, è caduto come un castello di carte.

Quanto a ciò che spetta alle belle maniere della società, bisogna distinguere la vera coltura dallo spirito di raffinamento sociale. Questo raffinamento che a lungo andare distrugge ogni specie d'originalità, e tutto riduce all'insipida monotonia di certe forme, non esisteva di sicuro a' tempi di Shakespear, ed ancora oggidì se ne trovano poche vestigia nell' Inghilterra. La pienezza della vita, l' energia delle facoltà si manifestavano arditamente, e talvolta ancora impetuosamente in tutte le cose. Lo spirito cavalleresco non era ancora estinto. La regina Elisabetta richiedeva ancor più gli omaggi pel suo sesso, che pel suo grado; e colla sua fermezza, col suo consiglio e col suo genio inspirava le grandi azioni e riempieva gli animi dell' amor della gloria. Gli avanzi della indipendenza feudale esistevano ancora; la nobiltà conservava tuttavia la sua esterna magnificenza, da per tutto ella si presentava accompagnata da numeroso seguito, e ciascun signore era circondato d' una piccola Corte. In generale, la differenza de' gradi era notevolissima, ed è quello che bramar deve un poeta drammatico.

Si amavano nella conversazione quelle risposte pronte e inaspettate, per mezzo delle quali un' idea spiritosa viene mandata e ricevuta

come una palla che passa da una mano nell'altra fino a che i giocatori sieno stanchi. Questo genere di spirito e i giuochi di parole (de' quali lo stesso Re Giacomo pigliava tanto diletto, che non dee recar meraviglia come ne fosse divenuta generale la moda) possono essere tenuti per un genere falso di gusto; ma voler dire che un genere cosiffatto è indizio di rozzezza e di barbarie, sarebbe il medesimo che conchiudere dal lusso esagerato d' un popolo, ch' egli debb' essere povero. In Shakespear si trova sovente questa sorte di bello spirito, ma chiaro si vede che il fine del poeta è di così ritrarre il vero stile della società del suo tempo. Non ne segue già ch' egli stesso abbia mai approvata quest' abitudine, anzi sembra al contrario ch' egli tendesse a farsene beffe. Amleto dice ad Orazio: « Me ne sono vera-
„ mente accorto già da tre anni; il secolo è
„ divenuto così fino, che il villano comincia
„ a contraffar l'uomo di Corte. » E Lorenzo, nel *Mercadante di Venezia*, dice: « O santa
„ ragione, quante parole vane! I pazzi s' hanno
„ impresso nella memoria un esercito di bi-
„ sticci, ed io conosco molti insensati della
„ stessa foggia che per un bel detto rinunzie-
„ rebbero al buon senso. » Shakespear, in mille luoghi differenti, dà segno d' attribuire una grande importanza alle veraci belle maniere della società, sa notare tutto quello che se ne discosta, o come volgare, o come affettato;

e non pure egli dà precetti eccellenti in tal proposito, ma presenta de' modelli da imitare con tutte le differenti gradazioni che dipendono dallo stato, dall' età, dal sesso.

Donde mai sarebbe dunque possibile d' inferire che ne' tempi in cui vivea Shakespear, i costumi erano rozzi? Forse dal vedere che questo poeta si permette alcuna volta facezie poco decenti? Dove si ammettesse questa prova, bisognerebbe altresì avere i secoli di Pericle e d' Augusto per barbari, poichè Aristofane ed Orazio, ambedue modelli d' elegante urbanità, offesero più volte il pudore nelle loro scritture. Egli è vero che Shakespear ne trasporta talora in una società pochissimo dilicata, ch' egli fa dire alla presenza delle donne certe parole di doppio significato, e che pur talora le fa dire dalle donne medesime; ma par verisimile che tal genere d' arditezza fosse permesso a' suoi tempi. Io punto non mi credo ch' egli avesse per fine di piacere alla moltitudine con questa licenza, imperciocchè in parecchi de' suoi drammi non se ne vede ombra alcuna, nè mai i caratteri di donna furono trattati con tanta dilicatezza, quanta ne usò egli sovente. Allorchè si leggono i poeti drammatici contemporanei di Shakespear, ed anche più moderni di lui, si trova che al loro confronto egli è casto e timorato. Parimente non si dee perdere d' occhio la maniera ond' era allora governato il teatro; i personaggi

femminili non venìano allora rappresentati da donne, ma da garzoni; le donne non andavano al teatro, se non se mascherate; e sotto questo travestimento carnevalesco si ardiva più facilmente di far loro intendere ciò che altrove non si sarebbe potuto pronunziare al loro cospetto. Ben si opera a pigliar guardia della decenza in tutto quello che succede in pubblico, e spezialmente in sulla scena. Ma si può trascorrere molto innanzi in questo genere; ed una censura inquieta la qual vede un peccato in ogni motto alquanto ardito, è un segno dubbiosissimo della purità de' costumi. Spesse volte un' immaginazione corrotta si cela sotto quest' apparenza di modestia. A forza di vietarsi tutto ciò che pertiene alle relazioni dei due sessi, si potrebbe vincolar di troppo la fantasia del poeta drammatico, e mettere un grande ostacolo all' ardimento delle sue composizioni. Simili scrupoli ne priverebbero interamente de' più felici intrecci d' alcune opere di Shakespear, come *Misura per misura*, *E' tutto bene ciò che a ben riesce* . . . . ; e bisognerebbe dichiarare inammissibili questi drammi, ad onta de' riguardi con cui è trattato il soggetto.

Quando bene non ci rimanesse altro monumento del secolo d' Elisabetta, che l' opere di Shakespear, basterebbero queste, se mal non m' appongo, a dare l' idea più favorevole della coltura sociale a quell' epoca. Quelli i

quali veggono gli oggetti sotto la lente delle loro superstizioni in guisa che non trovano in tali opere che barbarie e rozzezza, non possono non ch' altro negare ciò che l' istoria ne ha tramandato del regno d' Elisabetta, e sono ridotti ad asserire che Shakespear non participava per niente agli eleganti costumi di quel tempo, e che, nato in condizione oscura, senza educazione, senza istruzione, alieno dalla buona società, esso lavorava come uomo da prezzo per un Pubblico composto di ciurmaglia, senza che punto pensasse nè alla fama, nè alla posterità.

In tali accuse, comechè mille volte ripetute, non c' è pure una parola di vero. Poche circostanze conosciam noi della vita di Shakespear; sono d' accordo: e le più consistono ancora in aneddoti sospetti, sull' andar di quelli che gli albergatori raccontano a' viandanti curiosi d' aver notizia di tutto ciò che risguarda un uomo celebre. Ma recentemente si sono raccolte notizie certe intorno a questo poeta drammatico, e fra l' altre cose s' è rinvenuto un suo testamento che rischiara le sue relazioni domestiche. Parmi che i commentatori di Shakespear abbiano mancato di discernimento trascurando di valersi de' suoi sonetti per iscoprire alcune particolarità della sua vita. Queste poesie mettono, per dir così, sotto a' nostr' occhi lo stato e la disposizione del poeta, ci fanno conoscere le passioni che l'agitano, e contengono

notabili confessioni sopra gli errori della sua giovanezza.

Il padre di Shakespear era un possidente, gli antenati del quale avevano occupato nella contea di Strafford varie magistrature, ed a cui si dà il titolo di gentiluomo in un diploma del Governo, che rinnova o conferma le armi della sua famiglia. Il nostro poeta era il maggiore di parecchi fratelli e sorelle, e senza dubbio egli non aveva ancora potuto ricevere alcuna educazione accademica, quando all' età di diciott' anni s' ammogliò, probabilmente per considerazioni puramente domestiche. Egli non rimase che pochi anni nell' angusto cerchio di questa oscura esistenza, e andò a vivere a Londra, o forzato da' suoi trascorsi, o mosso dalla noja ch' egli sentiva. La condizione di commediante, ch' egli abbracciò, gli parve che lo avvilisse; ma ciò era principalmente perch' egli seguiva l' esempio de' suoi colleghi, e menava com' essi una vita sregolata. È verisimile ch' egli soprattutto abbia contribuito colla fama delle sue poesie a nobilitare il teatro ed a mettere in credito la condizione d' attore. Due poemi, composti nella sua giovanezza, la *Lucrezia* e l' *Adone*, fanno fede ch' egli si sforzò molto per tempo di brillare come poeta fuor della carriera drammatica. Appresso gli riuscì d' ottenere la carica di comproprietario e di direttore del teatro pel quale ei lavorava. Non

è probabile in verun modo ch' egli non fosse in relazione co' grandi signori del suo tempo. Si sa ch' egli trovò, fra gli altri, nel conte di Southampton, l' amico dello sventurato Essex, un benefattore liberalissimo, e che gli era teneramente affezionato. I suoi drammi furono applauditissimi non solo dal popolo inglese, ma particolarmente dalla Corte, e, se merita fede la testimonianza d' un contemporaneo, levarono in ammirazione i due monarchi sotto i quali egli visse. Furono essi rappresentati nella reggia, e pare eziandio ch' Elisabetta gli abbia commesso di comporne uno o due in occasione d' una festa. È noto che il Re Giacomo I onorò Shakespear d'uno scritto di proprio pugno. Tutto questo non s'accorda col disprezzo che si vorrebbe spargere sopra l'oscurità d'un'esistenza volgare. Shakespear guadagnò, come poeta, come attore e come direttore di teatro, considerabili facoltà, di cui godette negli ultimi anni della sua vita troppo breve, passando in pace i suoi giorni nel suolo natìo, insieme con una cara sua figlia. Lui spento, fu eretto sulla sua tomba un monumento funebre, che si potrebbe chiamar magnifico per que' tempi.

Sarebbe cosa molto straordinaria che Shakespear, con successi così luminosi, e mentre ch' egli raccoglieva da' suoi contemporanei contrassegni così lusinghieri di considerazione e di stima, non avesse pensato, qualunque pur fosse la modestia del suo grand' animo, alla posterità.

Egli giudicava da profondo pensatore l'estensione delle umane facoltà, e poteva con sicurezza dire a sè stesso che parecchie delle sue produzioni sarebbero difficilmente sopravanzate. In che dunque si possono alcuni fondare per deprimere questo immortale poeta infino al grado di mercenario d' una rozza platea? Dicesi ch' egli non pubblicò veruna edizione delle sue opere; ma non si riflette che un autore avvezzo a lavorare immediatamente pel teatro, che di continuo vi miete nuove palme, e ch'eccita in una folla immensa applausi tumultuosi, non si prende alcuna briga del lettor solitario, di cui potrebbe cattivarsi il suffragio. In oltre, Shakespear aveva la bella sorte di non essere soggetto, nella sua carriera drammatica, a un direttore capriccioso o interessato; egli stesso presedeva al suo teatro. Si osserva spessissimo una simile indifferenza pe' successi di gabinetto, appresso gli autori che primi contribuiscono allo stabilimento d' un teatro nella loro nazione. Fra i drammi innumerevoli di Lopez de Vega, parecchi senza dubbio non furono stampati, e quindi sono andati perduti. Anche Cervantes non pubblicò le sue prime produzioni, sebbene le tenesse per opere di merito. Shakespear, allontanandosi dal teatro, lasciò i manoscritti de' suoi drammi agli amministratori suoi soci; egli dunque potea confidare d' ottenere il suffragio della posterità per mezzo della semplice

continuazione delle rappresentazioni sceniche. Il che sarebbe di fatto riuscito, se tutti gli spettacoli non fossero stati interrotti sotto l' oppressione de' Puritani.

Si sa pure che, al tempo di Shakespear, i poeti vendevano il possesso esclusivo delle loro opere a' direttori d' un solo teatro. È dunque probabile che il nostro autore avesse perduto, o non avesse ancor ricuperato il suo diritto di proprietà sopra que' suoi drammi che non erano stampati, e forse la morte lo sorprese nel momento ch' egli si prefiggeva di mandar fuori un' edizione delle sue opere. I suoi soci recarono ad effetto questo disegno, per conto proprio, sette anni dopo che Shakespear avea cessato d' esistere.

S' è molto disputato per sapere se Shakespear fosse, o non fosse addottrinato; e pur la quistione è facilissima a decidere. Egli era povero in notizie di pura erudizione; ma ricco in cognizioni animate ed applicabili. Egli sapeva il latino ed anche il greco, benchè forse troppo imperfettamente a leggere con facilità le opere antiche; non conosceva che superficialissimamente le lingue moderne, il francese e l' italiano; il suo gusto non lo portava a far tesoro di parole, ma di fatti; ma era, all' incontro, versatissimo nella letteratura inglese, già doviziosa d' assai traduzioni, e si può affermare ch' egli aveva letto tutto quello ch' esisteva allora nella sua lingua e che potea giovare

alle sue poetiche invenzioni. Egli era abbastanza pratico con la mitologia da poterla usare, come gli cadeva meglio in taglio, qual ornamento allegorico; s' era imbevuto dello spirito dell' istoria romana, e quella del proprio paese gli era nota ne' minimi particolari. Una tale istoria, per sua ventura, non era ancora distesa in forme diplomatiche o dogmatiche; essa giaceva nelle cronache, non era ridotta a fredde discussioni sul diritto pubblico e sullo stato delle finanze, e ancora vi si conservava l'immagine della vita e d' un secolo fecondo d' energiche gesta. Shakespear osservava la natura con profonda attenzione. Egli possedeva la lingua tecnica delle differenti materie; avea molto viaggiato nell' interno dell' Inghilterra, e s' era diligentemente informato appresso a' navigatori di tutto ciò che pertiene a' paesi estranei. In fine, egli era perfettamente istrutto delle usanze popolaresche, delle opinioni e delle tradizioni onde poteva ritrarre alcuni effetti poetici.

Vogliono alcuni dimostrare la sua ignoranza con allegare qualche errore di geografia e qualche anacronismo. E' ridono in vedere che in una commedia favolosa egli fa approdare de' vascelli in Boemia. Io credo però che non si debba inferirne ch' egli non sapesse non esser la Boemia da verun canto bagnata dal mare: bisognerebbe ch' egli non avesse mai veduta alcuna carta geografica della Germania, egli

che descrive le carte delle due Indie ove sono indicate le scoperte de' nuovi navigatori. Shakespear non è esatto, quanto alla storia, se non in quello che risguarda il suo paese. Quand' egli trae le sue commedie da Novelle, tanto allor conosciute dagli spettatori, come da lui medesimo, ben si guarda di distrarre l' attenzion loro rettificando gli errori che trovar ci si possono. Quanto più maraviglioso è il soggetto, tanto più liberamente egli scherza sopra un terreno puramente poetico ch' egli colloca a suo piacimento in una lontananza indeterminata. Le sue opere, qualunque nome si dia loro, portano la scena ne' paesi de' romanzi e nel secolo delle maravigliose avventure d' amore. Non c' è dubbio ch' egli non sapesse benissimo non v' essere nè leoni, nè serpenti nella foresta delle Ardenne, nè parimente pastori d' Arcadia, ma egli mette un poco di tutto questo nella sua favola, perocchè il disegno e il senso del suo quadro lo ricercano. Egli era d' avviso che in tal genere sono permesse le più grandi libertà. Egli non aveva a fare con un secolo cavilloso com' è il nostro; ora si cerca nella poesia tutt' altro che la poesia stessa. Gli spettatori non andavano al teatro per imparar la cronologìa e l' istoria naturale, ma per godere della pura e tranquilla impressione d' una bell' opera dell' arte.

Io potrei dimostrare che la più parte degli anacronismi di Shakespear furono fatti ad arte

e per un fine essenziale. Sovente tornava a lui bene di dare il color del suo tempo ad un avvenimento succeduto in secoli remoti. Laonde si vede regnare nell' *Amleto*, contuttochè si tratti d' un fatto dell' antica istoria del Nord, il vezzo della società alla moda ed il moderno costume. Senza tutte queste circostanze, non sarebbe stato permesso di fare del protagonista un pensatore scettico, idea fondamentale del dramma. Con questo fine, Shakespear fa dire ad Amleto ch' egli è stato educato nell' università di Vittemberga, sebbene al tempo d' Amleto non vi fossero per ancora università. Nessuna città si poteva meglio scegliere, che quella di Vittemberga. Questo nome era allora familiarissimo al popolo, e la tradizione del dottor Faust l' avea renduto celebre; tale soprattutto era nell' Inghilterra protestante, giacchè Lutero poco davanti vi aveva pubblicato diversi scritti. Il nome di quella città risvegliava ancora l' idea della libertà del pensare. Non vorrei tenere altresì per anacronismo l' aver messo il nome di Machiavelli nella bocca di Riccardo III. Un tal nome è quivi preso in un modo affatto proverbiale. Le idee e le massime che si trovano nel libro del *Principe*, esistono da poi che ci sono tiranni. Machiavelli fu soltanto il primo a scriverle.

I Critici inglesi non hanno mai negato che Shakespear non fosse istrutto di quanto ci ha veramente d' essenziale a conoscere ne' costumi

stranieri, nel carattere dei popoli e nello spirito de' tempi; ma pur commise, nè io l' impugno, di molti errori circa l' esteriorità delle usanze. Non deesi obbliare, in questo proposito, che le tragedie tolte dall' istoria romana erano rappresentate sul teatro del suo tempo in abito moderno. Quest' abito però non era così meschino, nè di gusto così cattivo, come quello che si portava alla fine del secolo XVII. Bruto e Cassio comparivano in manto spagnuolo, portavano (ciò ch' era interamente contrario agli usi romani) la loro spada in tempo di pace, e, secondo la relazione d' un testimonio oculare, la traevano involontariamente fuor del fodero per metà, nella scena che Bruto eccita Cassio a cospirar contro Cesare. Tali cose non s' accordano colle nostre idee presenti, e non possiamo uscir della toga. A questo proposito, importa forse notare ciò che intender si dee per *costume*, considerato in riguardo all' arte.

Non mai si ebbe in questo tanto scrupolo, come al presente, e si esigono da tutti coloro che si consacrano alle belle arti, le cognizioni d'un antiquario pedantesco. È uopo attribuire un cosiffatto rigore allo spirito fisicoso, erudito, ma non già poetico, del secolo in che viviamo. Gli Antichi avevano cura d' avvicinar sempre alla mitologia de' Greci le credenze religiose delle diverse nazioni. Nella scoltura, essi avevano adottato, per tutti i popoli barbari, lo stesso vestire, che si chiamava frigio, non già che

ignorassero avervi tante fogge di vestire, quanti sono i differenti paesi, ma solo volevano caratterizzare il contrasto fra gli uomini barbari e gli uomini inciviliti, e l' abito frigio pareva loro il più conveniente a far risaltare un tal contrasto. Gli antichi pittori cristiani rappresentavano il Salvatore, la Vergine Maria, i patriarchi e gli apostoli in un abito ideale, e le figure accessorie del quadro coll' abito del loro tempo e della loro nazione: a ciò li determinava un tatto squisito. I sacri misterj debbono essere collocati ad una distanza che inspiri rispetto; ma tutto ciò ch' è umano, al contrario, non può esser ben compreso dall' uomo se non sotto forme che sieno a lui familiari. Nel medio evo, tutte le istorie eroiche dell' Antichità, da Teseo ed Achille infino ad Alessandro, furono trasformate in avventure cavalleresche. I nostri padri non pigliavano interesse se non in quello che somigliava loro, nè punto si curavano di quello che da loro differiva.

Ho trovato in un antico manoscritto sulla guerra di Troja una miniatura che rappresenta i funerali d' Ettore. Si veggono delle insegne gentilizie sopra il suo feretro, e questo feretro è posto in una chiesa gotica. Non occorre di stillarsi molto il cervello per ridersi di queste semplicità de' vecchi tempi; ma ponendovi mente, vi si può scoprire ancor qualche cosa che tocca l' anima. I nostri antenati avevano una coscienza energica del merito e della stabilità

del loro modo d' esistere, ed una irremovibile convinzione che il mondo era sempre stato e sarebbe sempre tal quale e' lo vedevano. Questi sentimenti erano il nerbo dell' azione così nella realtà, come nella finzione. Non bisogna tuttavia confondere questa inclinazione amabile ed affettuosa ch' essi avevano per certi costumi ereditarj, colla sconsigliata vanità de' secoli ammanierati, i quali introducono nelle arti le mode affettate e cangevoli di ciascun giorno, poichè rozza e grossolana sembra loro ogni nobile semplicità. Un simile abuso non esiste più di presente; ma se i nostri poeti e i nostri artisti vogliono sottrarsi alla critica, si debbono assoggettare a portar la livrea de' popoli e de' tempi remoti. Noi ci crediamo per tutto nella nostra patria, fuorchè in casa nostra. Noi conveniamo che le costumanze cerimoniali delle Corti moderne non hanno niente di poetico, e domandiamo agli antiquarj che ci prestino alcuni usi antichi che si possano far servire all' arte. Difficilmente noi potremmo ritornare a quella innocente maniera di sentire, che si contenta dell' intima verità delle cose, senza darsi pena degli anacronismi o delle negligenze accessorie; ma dobbiamo, non ch' altro, portare invidia a que' poeti cui si concedeva una tal libertà nelle loro composizioni.

I principj che ho di sopra enunciati circa la differenza ch' esiste fra il *costume* essenziale ed il *costume* erudito, ne serviranno spesso di

guida ne' giudizj nostri sovra Shakespear, e potremo ancora applicarli di poi a Calderon.

Basti quanto abbiam detto intorno allo spirito del secolo di Shakespear, all' educazione ed al sapere di questo poeta. A' miei occhi egli è un pensatore profondo, e non un genio selvaggio e irriflessivo. Io reputo tutto ciò che s' è spacciato in questo proposito, per una tradizione menzognera e per una supposizione a credenza e senza fondamenti. Nessuno niega che nelle arti, in generale, non sieno necessarie certe cognizioni per produrre un effetto qualunque; e però fra que' medesimi poeti che ci si vogliono far apparire quai semplici allievi della natura, io trovo, dopo un profondo esame, notabilissime prove d' un' alta coltura di spirito, e d' un' abilità esercitatissima nell' arte di tendere al nobile scopo ch'egli si hanno proposto. Ciò si applica parimente ad Omero e a Dante.

Il genio, di fatto, opera secondo la sua natura, e senza che sempre egli renda conto a sè stesso in sull'istante di quello ch' essa lo spigne a fare. Ma il pensiero ha gran parte in questa attività. La prontezza e la sicurezza dell' istinto morale, non meno che la sublime chiarezza dell' intelletto, fanno sì che il pensiero appresso de' poeti non pare una facoltà separata, una riflessione che succede all' esercizio dell'ingegno. Parecchi poeti lirici hanno rappresentata l' inspirazione che gli accende, come il Nume che

agitava la Pitonessa e dettavale oracoli ch' ella medesima non intendeva. Questa immagine puramente poetica della poesia, assai meno che a tutte l'altre opere, si applica alle drammatiche, come quelle che sono una delle produzioni più ponderate dello spirito umano. Si concede, ed una sola delle sentenze di Shakespear basterìa per prova, che questo poeta meditò profondamente sopra i caratteri e le passioni, sopra il corso degli avvenimenti, sulle relazioni sociali, sui segreti della natura e del destino. E non gli sarà dunque rimasto alcun pensiere per combinare il complesso delle sue opere! non saranno esse che il resultato del caso che accozzò gli atomi d' Epicuro! Pogniamo che Shakespear, non facendo verun conto dell' opinione degl'intelligenti e della posterità, e nè compiacendosi pure, per amor dell' arte, nella perfezione de' suoi lavori, pogniamo, io dico, che Shakespear avesse avuto solamente per fine di farsi applaudire da una moltitudine ignorante; con tutto questo sarebbero ancor necessarie profonde riflessioni per asseguire un tal fine, e per maneggiar destramente gli effetti drammatici. Forse che l' impressione che produce un dramma non dipende dalla reciproca corrispondenza delle sue parti? Forse che una scena bellissima in sè stessa non sarìa biasimata da spettatori mossi puramente dall' istinto della natura, s' ella fosse mal collocata, e che perciò nocesse all'andamento progressivo dell' interesse? Infino a

tanto che non si sono compresi i motivi più importanti dell' unione del comico col tragico, una scena giocosa può essere tenuta per una specie d' intermedio destinato a mettere in riposo gli spettatori dopo una seria attenzione; ma il vero poeta dee por mente al corso del suo dramma ed alla concatenazione de' fatti che lo compongono, assai più che non alla dipintura de' caratteri particolari e delle minute circostanze delle situazioni. Se così non fosse, egli somiglierebbe a un direttore di burattini il quale mischiasse i fili di sorte, che il meccanismo de' suoi fantocci producesse movimenti non preveduti da esso.

I Critici inglesi vantano ad una voce i caratteri veri, sostenuti, ben determinati de' personaggi di Shakespear, il patetico e la forza comica che si trovano insieme uniti ne' suoi drammi. Essi esaltano le sublimi bellezze di alcuni passi, di alcune immagini e d' alcune espressioni; ma quest' ultimo genere di critica è di tutti il più superficiale. Johnson paragona coloro che giudicano un poeta da qualche passo staccato, a quello Scolastico citato da Jerocle, il quale recava un tegolino per mostra d' una casa; e pure Johnson medesimo parla pochissimo ed in modo poco soddisfacente del tutto insieme de' drammi di Shakespear. Dove si raccolgano i brevissimi giudizj ch' egli mise alla fine delle commedie e delle tragedie di questo poeta, si vedrà se l' ammirazione espressa

da tali giudizj particolari sia pari a quella ch' egli aveva professata anticipatamente. Del resto, la tendenza del secolo presente, quella che si manifesta eziandio nello studio della natura, è di reputar ciò ch' è vivo qual mescolanza di parti inanimate cui l'analisi può separare a suo grado, quando la vita stessa consiste nella loro unione; e per giudicar l' arte o la natura bisogna collocarsi nel centro dell'oggetto, e considerarne le parti come altrettanti raggi che si spiccano da questo centro. Ma non v' è nulla di più raro che un Critico il quale abbracci così la totalità d' un' opera alquanto estesa.

I drammi di Shakespear, in grazia della profondità delle viste, secondo le quali gli ha concepiti, sono esposti alla sventura di non essere intesi. I Critici volgari non ammettono la forma poetica se non che in certe particolarità dell' esecuzione, e tutto ciò ch' esigono dal disegno del dramma, si riduce a questo, ch' esso offra una logica concatenazione di cause e d'effetti, o che meni alla fine ad una moralità triviale, ed il cui senso è bene spesso limitato; quello che non si riferisse a questi due punti di vista, parrebbe loro inutile, e fatto per distrarre la mente dallo scopo principale. Secondo tali principj, la più parte de' Cori dovrebbero essere tolti via dalle tragedie greche, come quelli che non servono d'ordinario allo sviluppamento dell' intreccio, e non sono che l' eco armoniosa

degli affetti che il poeta vuol destare. Con una simile dottrina letteraria si conculcano i diritti della vera poesia e insieme la natura del dramma romantico. Siccome questo genere d' opera è e debb' essere pittoresco, così tornano necessarj ricchi accessorj e felici contrasti per far risaltare il gruppo principale. Nell' arti e nella poesia, ma soprattutto nella poesia romantica, l' immaginazione è come dire un principio di vita indipendente che si governa secondo le sue proprie leggi e si vendica i suoi privilegi.

In un trattato sopra *Giulietta e Romeo*, da me pubblicato alcuni anni sono, ho trascorso successivamente le diverse scene di quel dramma, secondo l' ordine col quale sono disposte, e mi sono ingegnato di dimostrare la necessità di ciascuna in riguardo al tutto. Ho voluto far vedere perchè Shakespear avesse posto i suoi due amanti nel tal circolo di personaggi e nel tal genere di relazioni; ho indicato il fine di alcune facezie sparse nel corso del dramma, ed ho giustificato l' esaltazione poetica d' alcuni passi. Da queste diverse osservazioni risulta ch' è impossibile, a mio parere, di cambiar cosa alcuna a tale opera e di nulla aggiugnervi o toglierne (salvo i giuochi di parole alieni dal gusto presente e ch' erano allora in voga), senza sfigurare e mutilare quel capolavoro. Io sarei per poter fare il travaglio medesimo sopra tutti i drammi di Shakespear composti nella maturità del suo ingegno, se ciò solo non

richiedesse un volume intiero. Mi contenterò dunque di toccar rapidamente i principali disegni immaginati dal poeta inglese, dopo l'aver dato un'idea generale delle qualità che lo rendono singolare.

La conoscenza del cuore umano, che possiede Shakespear, è così universalmente sentita e confessata, ch'essa è, per un modo di dire, passata in proverbio. La sua superiorità in cotal genere è sì grande, che a ragione egli è chiamato lo scrutatore de' cuori. Quello che caratterizza l' osservatore dell' uomo, è l'arte di discernere i sintomi occulti e involontarj delle impressioni dell' anima, e d' interpretare questi segni fuggitivi con giustezza e certitudine, secondo l'esperienza e la riflessione. Bisogna pur conoscere intimamente l'umanità, per subordinare le osservazioni peculiari a'principj universali della verisimiglianza morale. Un grande poeta drammatico unisce in sè queste diverse parti, o piuttosto si confondono esse tutte insieme nella facoltà singolare ch' egli possiede, di collocarsi nel centro di ciascuna situazione, d' immedesimarsi ne' caratteri più strani, in somma d' essere come il rappresentante di tutta l' umanità intiera, che dee far operare o parlare i differenti personaggi nel modo ch' essi opererebbono o parlerebbono da sè. Le creature della sua fantasia diventano esseri veraci che seguono, in tutte le relazioni della vita, le leggi generali della natura; i sogni del poeta

assumono, per così dire, un carattere istorico, ed hanno tanta vivacità e consistenza, che studiandoli s' acquista la medesima esperienza che s' acquisterebbe osservando il mondo reale. Ciò che v' ha d' incomprensibile in questo talento, e che mai non si può insegnare, si è che gli riesce di comunicarci il dono di penetrar ne' cuori, anche allora quando il poeta non ci spiega veruna cosa, e che i personaggi debbono in vista far nulla e nulla dire per gli spettatori. Questo fenomeno fu con molto spirito espresso da Goethe, quand' egli paragonò i personaggi di Shakespear a quegli oriuoli trasparenti i quali, mentre segnano l' ore con precisione, lasciano vedere gl' interni ingegni che li fanno muovere.

Nulla è più lontano dalla maniera di Shakespear, che una certa analisi delle passioni e de' caratteri, per mezzo della quale si deducono forzatamente tutte le cause che determinano ciascun' azione di ciascun uomo. Questa manìa, che hanno i più de' moderni istorici, di render ragione di tutto, spinta ancor più lungi potrebbe distruggere ogni individualità, e formerebbe un carattere tutto composto d' influenze estranee, quand' egli sovente si manifesta insin dall' infanzia in un modo evidentissimo. Di fatto, il carattere d' un uomo è la vera cagione della sua condotta; Shakespear ha l' arte di farci comprendere immediatamente qual è questo carattere, e, ciò posto, egli può richiedere e ottenere da noi

credenza in quello stesso che incongruente o bizzarro ne parrebbe in qual altro caso si voglia. Nessun poeta per avventura ha portato, com' egli, a tanta perfezione il talento di dipingere. Non solamente egli sa estenderlo a tutte le condizioni, a tutti i sessi, a tutte l' età, e per sino alla più tenera infanzia; non solamente egli fa operare il Re ed il mendicante, l' eroe ed il mariuolo, il saggio ed il pazzo, con pari verità; non solamente egli ne trasporta in secoli remoti, fra nazioni straniere, e, ad onta d'alcuni errori di costumanze, ne rappresenta con sorprendente giustezza lo spirito degli antichi Romani, quello de' Francesi nelle loro guerre cogl' Inglesi, quello degl' Inglesi stessi in una gran parte della loro istoria, quello degli Europei del Mezzodì, finalmente le belle maniere della società coltivata, non meno che la rozzezza e la barbarie del tempo antico nel Nord; non solamente egli caratterizza i suoi personaggi con una profondità e con una precisione che non permette nè di classificarli per via di denominazioni generali, nè di analizzarli a fondo; non solamente, qual nuovo Prometeo, egli crea degli uomini; ma ci apre le porte del mondo incantato degli spiriti, evoca gli spettri, fa celebrare alle streghe la loro orribile tregenda, popola l' aria di Genj e d' amabili Silfi, e questi enti i quali non vivono che nella immaginazione, hanno tuttavia una tal verità, che un mostro, qual è Caliban, fa

nascere in noi la convinzione che, dove n'esistano di somiglianti, è così che debbono esser fatti. In una parola, altresì come egli introduce la fantasia più feconda e più ardita nell' impero della natura, altresì egli introduce la natura nella regione fantastica ch' è sopra ad ogni realtà, e noi stupiamo d' essere così vicini allo straordinario, e in uno così familiari col meraviglioso.

Pare che Pope e Johnson si contraddicano nel modo più strano, quando il primo asserisce che tutti i personaggi di Shakespear sono altrettanti individui, ed il secondo che sono altrettante classi di uomini. Ma non è forse impossibile di conciliare queste due sentenze. L'espressione che usa Pope, è certamente la più giusta. Una maniera di caratterizzare la quale non consistesse che nell' arte di personificare un' idea generale, non potrebb'essere nè molto profonda, nè molto variata. I nomi di genere e di specie non sono, com' è noto, che mezzi per ajutare l' umano intelletto a raccogliere in un certo ordine l' immensa diversità della natura. I personaggi, de' quali Shakespear ha disegnato partitamente le fattezze, sono, per più rispetti, individui d' una natura particolarissima, ma nondimeno essi hanno un significato più esteso, e si possono trarre teoriche universali dalle loro qualità preponderanti. Con tutto ciò, l' opinione di Pope, così modificata, esige ancora molte eccezioni. Il talento di caratterizzare

non è che una parte dell' arte drammatica, non già la poesia drammatica stessa. Il poeta avrebbe il torto di rivolgere tutta la nostra attenzione sovra tratti superflui d' un carattere, quand' esso dee fare nell' animo nostro una profonda impressione. Da che l' immaginazione o la sensibilità tiene il campo, il genere caratteristico dee necessariamente cedere alquanto di luogo.

Parecchi personaggi, ne' drammi di Shakespear, non sono, per così dire, caratterizzati che dagli esterni attributi del luogo ch' essi occupano. Tali personaggi stanno quivi per la rappresentanza, e rassembrano a quegli uomini de' quali non si osserva nelle pubbliche cirimonie che l' abito e l' ufficio, senza badare alla loro fisonomia. I messaggieri, per esempio, non sono, nell' opere sue, che messaggieri, ma non hanno niente di volgare, ed anzi si trova sempre in essi un non so che di poetico. La notizia ch' essi arrecano, è l' anima delle loro parole. Altri personaggi non sono che semplici voci che fanno sentire accenti di dolore o d'allegrezza, come un echeggiare degli avvenimenti passati; e forse un dramma serio, da cui sieno sbanditi i Cori, non offre alcun altro mezzo per lasciar nell' anima un' armonica impressione.

Shakespear è non meno notabile nella dipintura delle passioni, che in quella de' caratteri; e dar qui bisogna alla parola di passione un

significato estremamente esteso, comprendendovi tutti gli affetti dell' anima, dalla calma e dall' allegria insino al furore ed alla disperazione. Egli ci dà la storia dell' anima, ne fa indovinare con una sola parola tutto ciò ch' è succeduto nel cuore prima dell' istante ch' egli ci rappresenta. I sentimenti ch' egli fa esprimere, non sono, fin dal principio del dramma, al più alto grado d' esaltazione, come appresso di que' poeti tragici i quali posseggono a meraviglia, dice Lessing, lo stile di cancellier d' amore; ma sa graduare tutte le impressioni fin dalla loro prima origine, e ne porge, dice ancora Lessing, una viva dipintura di tutte le segrete astuzie per mezzo delle quali un affetto s' insinua nel nostro cuore, di tutti i progressi che vi fa, di tutti gli artifizj con cui fa serva ogni altra passione, tantochè diventa il tiranno di tutti i nostri desiderj e di tutte le nostre ripugnanze. Shakespear è forse il solo poeta che caratterizza le malattie dell' anima, la melancolia, la follìa, il sonnambolismo, con perfetta verità: essa è tale, che un medico potrebbe addottrinarsi a questa scuola.

Nondimeno Johnson asserisce che il linguaggio patetico di Shakespear ha talvolta dello sforzato e dell' affettato. Vero è che si possono trovare alcuni passi ne' suoi drammi, dove il volo della poesia gli fa per un istante abbandonare il semplice stile del dialogo, allorchè la sua fantasia esaltata ed il fecondo suo spirito

non gli permettono di tenersi ne' limiti prescritti all' arte drammatica. Ma, tranne questi passi, i rimproveri che gli si danno, sono dettati da quella fredda ragione ognor pronta a reputar fuori di natura tutto ciò che non è chiuso fra' termini d' una cotal sobrietà di pensare e d' immaginare. Alcuni s' hanno fatto un ideale del patetico semplice che consiste in esclamazioni senza colore ed in querimonie senza movimento, cui nulla innalza sopra la conversazione ordinaria. Ma le passioni energiche elettrizzano tutte le facoltà dell' anima, e debbono inspirare agli esseri largamente dotati dalla natura un linguaggio ingegnoso e metaforico. Si è bene spesso notato che l' ira promoveva l' ingegno; e siccome la disperazione eccita delle volte un vaneggiamento convulsivo, questa medesima disperazione può del pari ricorrere, per esprimersi, a comparazioni e ad antitesi.

I Critici non hanno apprezzato abbastanza i diritti della poesia in qualunque genere si sia. Shakespear ch' era sempre sicuro, quando voleva, del suo talento per intenerire, moderò da sè, a bello studio, la commozione ch' egli produceva, quand' essa diventava troppo dolorosa, ed è per mezzo dell' armonia del sentimento o della immaginazione ch' egli sovente raddolcisce l' interesse ch' egli eccita. Egli aveva nell' arte sua delle idee ben differenti da quelle di certi autori moderni i quali par che abbiano adottato il proverbio del popolo: *che bisogna*

batter sempre due volte sul medesimo sito. Un antico retore diceva che bisogna ben guardarsi di muovere troppo lungamente la pietà, giacchè non v' è nulla che tanto presto inaridisca, quanto le lagrime. Shakespear si è scrupolosamente uniformato a questa spiritosa massima, contuttochè la non fosse a lui conosciuta. Johnson volle che Shakespear avesse maggiore ingegno per la commedia, che per la tragedia, e che perciò in quest' ultima egli adopera sovente uno stile sforzato. Un così stravagante paradosso merita appena che gli si oppongano quelle grandi composizioni patetiche del nostro poeta, il cui effetto supera tutto quanto fu mai scritto pel teatro; ed alcune delle scene meno famose delle sue tragedie basterebbero a confutare una simile opinione.

Quello che ha potuto dar qualche ombra di motivo al giudizio di Johnson, sono i giuochi di parole che si trovano sovente nelle opere più serie di Shakespear, e delle volte ancora ne' passi più commoventi. Ho già detto sotto qual punto di vista si potevano intendere i giuochi di parole usati nella facezia. Una più profonda indagine dietro a questo genere ne porterebbe all' esame della natura delle lingue e delle loro relazioni colla poesia e colla rima; esame che ne distorrebbe dal nostro scopo. Il bisogno di rappresentar simbolicamente col suono delle parole gli oggetti esterni è così naturale allo spirito umano, come l' inclinazione alla poesia.

Benchè l' analogia de' suoni colle cose non ci colpisca sempre negl' idiomi, quali ci sono stati trasmessi, tuttavia l' immaginazione si giova della somiglianza de' segni colle idee, qualora egli avviene che un fortunato accidente possa offerirla. Si è più volte, per esempio, cercata una corrispondenza fra il carattere o il destino delle persone ed i loro nomi proprj, sebbene questi nomi sieno accidentali, e certuni si dilettano di trarne indizj significativi. Coloro ch' escludono i giuochi di parole qual raffinamento contrario alla natura, svelano la loro ignoranza in tal proposito. I fanciulli ed i popoli, i cui costumi sono più semplici, hanno sempre manifestato il loro gusto pe' bisticci, poichè, non conoscendo essi le relazioni e l' etimologia de' vocaboli, niente s' oppone nel loro spirito che si divertano con queste singolari combinazioni. Si trovano de' giuochi di parole in Omero; i libri di Mosè, che sono i più antichi monumenti scritti del mondo primitivo, ne sono pieni. Varj poeti d' un gusto coltissimo, come il Petrarca, e varj autori, come Cicerone, si sono lasciati ire volentieri a praticare un cotal genere. Se alcuno biasimasse nel *Riccardo II* il patetico giuoco di parole che fa Giovanni di Gaunt sul proprio suo nome nel momento ch' egli spira, sovvengagli di quello d'Ajace, in Sofocle. È inutile il dire che i giuochi di parole non potrebbero convenire in tutte le situazioni, e che non possono mai

trovar luogo, se non quando l' immaginazione vi è disposta, e che le idee, le comparazioni, le allusioni che ne derivano, hanno un senso reale e interessante; ma non devesi ammetter per massima che bisogni spogliare i giuochi di parole della loro consonanza per giudicare il loro valore; ciò tornerebbe il medesimo, che togliere la rima per giudicare la vaghezza de' versi rimati. Le regole del buon gusto debbono esser differenti, secondo gl' idiomi a cui vengono applicate. In quelli che contengono un gran numero di termini omonimi, che è a dire di termini che hanno il medesimo suono, sebbene la loro origine ed il loro significato differiscano interamente, i giuochi di parole sono quasi più difficili ad evitarsi che a ritrovarsi, e ben s' è procacciato di sbandirli da tali idiomi, a fine di non lasciar troppa latitudine ad una facile affettazione. Tuttavia non parmi che Shakespear avesse per questo genere un' inclinazione cotanto invincibile; se talvolta egli ne fa uso con prodigalità, a rincontro in alcuni de' suoi drammi non se ne trova che un piccolissimo numero, e nel *Macbeth* particolarmente non credo che se ne possa scorgere la minima traccia. È probabile ch' egli s' avesse formato così in questo particolare, come in tutti gli altri, de' principj cui seguiva fedelmente, e che dipendevano dalla natura del suo soggetto e degli stili differenti che tal soggetto potea ricercare.

Alcuni fecero a Shakespear un rimprovero ancor più rilevante, quando asserirono ch' egli offendeva la delicatezza dipingendo senza riguardo la più trista deformità morale. Shakespear, e' dicono, lacera i cuori spietatamente, e fa torcere altrove gli occhi atterriti, offrendo loro uno spettacolo orribile e ributtante. Sicuramente egli non diede mai forme aggradevoli alle passioni selvatiche e sanguinarie, nè mai circondò la turpitudine d' un falso splendore di grandezza d' anima; ma questo appunto è un merito di più. Talvolta egli dipinse iniqui consumati, e si può giudicare da Jago e da Riccardo III con qual arte egli seppe allor prevenire impressioni troppo tormentose. Io non niego che persone, le quali abbiano i nervi malati, debbono evitar la lettura e soprattutto la rappresentazione di alcuni de' suoi drammi, siccome eviterebbero quella delle *Eumenidi* d'Eschilo. Ma un poeta che vuol conseguire un gran fine co' mezzi che gli sembrano necessarj, debb' egli lasciarsi ritenere da simili considerazioni? Se l' effeminate abituatezze de' nostri giorni avessero ad essere la misura di ciò che il genio può avventurare, l' arte sarebbe rinchiusa entro a limiti ben angusti, e tutti i grandi effetti le sarebbero vietati. Quando si vogliono sentir vive commozioni tragiche, bisogna premunirsi contro le scosse nervose, e godere di ciò che innalza e fortifica la nostr' anima. Certi riguardi troppo minuti per la

irritabilità di genti indebolite ammorzano l'ardimento del poeta. Certo fu vantaggio di Shakespear, ch' egli viveva in un tempo che gli spettatori erano capacissimi d'impressioni nobili e tenere; ma tanto ancor vi rimaneva della fermezza de' secoli precedenti, che bastasse ad impedire non rifuggissero gli animi allo spettacolo di tutto quello che portava l' impronta d' un alto grado d' energia. A' dì nostri si sono vedute delle tragedie, la cui catastrofe consisteva nello svenimento d' una Principessa. Se Shakespear si getta all' estremo opposto, questi sono per altro difetti sublimi che nascono dalla pienezza d' una forza gigantesca. Questo Titano della tragedia assale il cielo e minaccia di svellere il mondo. Più terribile d' Eschilo, egli fa sì che in ascoltarlo ne si rizzano i capelli e ne gela il sangue, e nondimeno egli possiede l' incanto seducente d' un' amabile poesia. Egli scherza leggiadramente coll' amore, ed i suoi tratti lirici somigliano a sospiri dolcemente esalati dall' anima. Egli unisce insieme ciò che v' ha di più profondo e di più elevato nell' esistenza, e le qualità più estranee e in apparenza più opposte sembrano annodate l' una coll' altra quand' egli le mette in atto. Il mondo naturale e il mondo soprannaturale gli hanno affidato tutti i loro tesori; egli è un semideo per la forza, un profeta per l' arte divinatoria, un genio tutelare che aleggia sopra l' umanità e nondimeno si cala infino ad essa colla semplice grazia e coll' ingenuità dell' infanzia.

Se non è dato d' uguagliar Shakespear nell' arte di caratterizzare con un colpo giusto e franco ciascun individuo, ancor meno si può sperare d' avvicinarsi a lui nella maniera d' aggrupparne parecchi insieme e di farli conoscere mediante le loro azioni scambievoli. In ciò consiste la perfezione dell' arte drammatica, poichè un uomo non può essere giudicato isolatamente, e bisogna soprattutto esaminarlo nelle sue relazioni co' suoi simili. Tuttavia la maggior parte degli autori drammatici peccano in questo particolare. Shakespear fa di ciascuno de' suoi personaggi lo specchio di tutti gli altri, e noi scopriamo in esso ciò che non potremmo scorgere immediatamente. La dipintura de' caratteri isolati, ch' esercita la perspicacia degli altri scrittori, non è pure che la parte più superficiale che si osservi in questo poeta. Si avrebbe gran torto di prendere per verità di buona lega tutto quello che dicono certi personaggi, in alcuni de' suoi drammi, sopra sè stessi o sopra gli altri. Sovente egli fa trasparire sentimenti equivochi da massime lodevoli, e saggi principj sono talvolta messi in bocca di balordi, a fine di dare a divedere quanto è facile lo spacciar luoghi comuni in sembianza di massime. Nessuno ha saputo indicare, così come egli, quelle impercettibili illusioni che si fanno gli uomini sui loro proprj difetti, quella ipocrisia verso sè stesso di cui non si fa che una mezza confessione al proprio cuore, e che sovente nasconde

anche alle anime nobili i motivi egoisti onde la natura umana non è mai del tutto esente. Questa segreta ironia nella dipintura de' personaggi fa supporre una grande penetrazione d'ingegno, ma l' entusiasmo ne soffre: ecco pertanto ove si giugne quando si ha la sventura d' avere osservato l' umanità; più non rimane a scegliere che fra questa ben trista verità, che non v' è nè virtù nè grandezza di sorte alcuna che sieno pure e sincere, e la pericolosa ed erronea credenza che l' uomo arrivar possa alla perfezione. Tuttochè Shakespear sappia eccitare intime commozioni, egli mostra delle volte una certa freddezza, ma è quella d' uno spirito sovrano che ha trascorso il circolo dell' umana esistenza, e ch' è sopravvissuto al sentimento.

Bene spesso Shakespear fa sentir l' ironia non solo ne' caratteri particolari, ma nel complesso del dramma. La più parte de' poeti che raccontano o mettono in iscena gli avvenimenti della vita umana, pigliano un partito risoluto qualunque, e vogliono forzare i lettori o gli spettatori a creder loro ciecamente, quand' essi esaltano o deprimono i loro personaggi; ma quanto più sfoggiano in rettorica per ottener questo fine, tanto meno vi riescono; e in ogni caso noi non vediamo il fatto immediatamente, ma sul giudizio d' un altro. All' incontro, quando un poeta spinge l' arte sino a farci vedere il lato men lucido della medaglia, egli si pone in una segreta intelligenza col fiore de' suoi

lettori o de' suoi spettatori, mostrando loro d'aver prevedute le loro obbiezioni, e d'averle ancora approvate anticipatamente. Egli non si limita ad un solo punto di vista, ma spazia liberamente sopra di tutti, e ne fa quindi conoscere che, s' egli volesse, potrebbe spietatamente annichilare la forma lusinghiera onde gli piacque vestire l' oggetto ch' egli ne rappresenta. L'ironia deve cessare da che si entra veramente nella regione tragica; ma dal comico confessato fino alla dipintura seria delle calamità del destino, ci ha moltissimi gradi ne' quali, senza conculcar le barriere che separano il bene dal male, le circostanze di questo mondo possono dar presa all' ironia. Le scene adunque ed i personaggi comici, mischiati cogli avvenimenti della storia o coll' alta poesia romantica, servono a pascere le facoltà meno esaltate della nostr' anima, e a mettere un contrappeso ad ogni sorta d' esagerazione. Delle volte non si può non riconoscere in Shakespear l' intenzione di *parodiare* la parte seria del suo dramma; dell' altre, il legame fra il comico ed il serio è più arbitrario: bene spesso, quando il dramma è maraviglioso, e che si può reputarlo per un prestigio dell' immaginativa, l' introduzione del comico ha per iscopo d' impedire che il diletto non si muti in occupazione, e che l' anima non perda la sua serenità e non venga intormentita da quel serio tetro e pesante che si trova così sovente nelle composizioni più sentimentali che tragiche. L' intenzione di Shakespear

non è di sagrificare al gusto della moltitudine; per l' opposito, in differenti opere ed in molte parti di alcune altre, soprattutto quando s'avvicina lo scioglimento, egli sbandisce totalmente il comico, giacchè allora l' interesse è troppo fortemente eccitato perchè l' anima sia capace di questo genere di distrazione. Molto eziandio premeva a Shakespear che i buffoni non occupassero nel dramma un posto più rilevante di quello ch' egli aveva loro assegnato, e si è soprattutto dichiarato apertamente contro il gusto che manifestano gli attori comici d' improvvisare la loro parte.

Johnson, per giustificare la mescolanza del comico e del tragico che si trova ne' drammi inglesi, dice che nella realtà il serio ed il giocoso, il volgare ed il sublime sono bene spesso vicinissimi l' uno all' altro. Ma, perchè esiste questo avvicinamento di cose nella vita, non ne segue che il poeta debba ammetterlo nelle sue composizioni. Ad ogni modo, una tal riflessione è giusta, e concede al poeta il diritto d' adottare questa mescolanza, poichè l' arte drammatica debb' essere sottomessa alle condizioni della verisimilitudine. Tuttavia, non è men vero ancora che un poeta non può accozzare insieme elementi così opposti, quali sono il comico e il tragico, senza ch' egli abbia per far questo motivi profondamente meditati, come sono quelli che abbiamo già procurato d' indicare. Ne' drammi di Shakespear, le scene comiche sono, per così dire, il vestibolo della

poesia ove stanno i servitori; questi personaggi volgari non osano parlare a voce tanto alta di coprire i discorsi che si fanno nella gran sala; ma come gli eroi sono usciti, i subalterni meritano pure qualche attenzione; i loro audaci motteggi, le loro pretese imitazioni de' proprj padroni, possono spargere gran lume sui caratteri principali.

Il talento comico di Shakespear è non meno ammirabile di quello ch' egli mostra pel patetico. Egli aggiugne sempre alla medesima altezza ed alla medesima profondità, nè io vorrei decidere a quale de' suoi due talenti si debba dare la preferenza. Egli è creatore nella commedia per situazioni e per motivi, nè si può sapere donde abbia tolto le une e gli altri; dove che nella tragedia egli sempre s' attiene fedelmente a un dato soggetto. I suoi caratteri comici sono così veri, così varj, così ben combinati, come i suoi caratteri serj. In questo genere egli è sì poco inclinato alla caricatura, che piuttosto si potrebbe dire ch' egli disegna i suoi personaggi con tratti troppo fini pel teatro, e che fa mestieri d' un abilissimo attore per farli risaltare, e di spettatori attentissimi per distinguerli. Non solamente egli seppe rappresentare nel modo più vivace e più dilettevole i differenti generi di follìa, ma sì bene la goffaggine stessa. Sovente si trova ne' suoi drammi un personaggio ridicolo che ne sembra oggidì puramente arbitrario, ma ch' era allora

fondato sull' imitazione de' costumi; è questo il *Buffone di Corte*, col berretto e coll' abito screziato ch' egli soleva portare. Un tal personaggio si ritrova in parecchie commedie di Shakespear, ma non comparisce che in una sola tragedia, il *Re Lear*, dov' è destramente compreso nell' azione, ed ha per impiego d' esercitare il suo spirito parlando agli altri personaggi. A' tempi in cui sono finti i più degli avvenimenti rappresentati in questi drammi, non solamente i Principi avevano de' Buffoni per loro divertimento, ma parecchie famiglie qualificate mantenevano un simile commensale, come un buon rimedio contro il vôto e la noja della vita ordinaria, e qual mezzo piacevole di rompere il solito cerimoniale. Alcuni grandi uomini ed anche varj dotti ecclesiastici non s' arrossivano di sollevarsi dagli affari importanti ascoltando i loro Buffoni; ed il celebre Tommaso Moro si fece ritrarre col suo in un medesimo quadro. Shakespear viveva precisamente nel tempo che quest' uso cominciava a decadere, e nelle opere teatrali de' suoi successori non si trova più questo personaggio, chiamato *Clown* in inglese. Si proclamò l' abolizione de' Buffoni (*detti qualche volta dagli antichi Italiani anche* Uomini di Corte), qual prova d' un gusto perfezionato, e si compiansero i nostri buoni maggiori in pensando com' eglino potessero pigliar diletto delle loro zannate. Ma io credo più presto che si sia mancato d' attori così spiritosi che sostener

potessero lodevolmente questa parte; e in oltre la ragione del nostro secolo, ad onta dell' alta idea che hanno ancora gli uomini de' suoi progressi, è divenuta troppo timida a permettere un' ironia cotanto ardita; ella non oserebbe lasciarsi scomporre in tal guisa il manto della sua gravità, e, in luogo d' assegnare al suo fianco un posto alla follìa, ha tolto ella medesima l' assunto di presentar l' immagine del ridicolo, ma d' un ridicolo pesante e non allegro. Si potrebbe di leggieri fare una collezione d' idee eccellenti e di mordaci sarcasmi, di cui furono autori i Buffoni di Corte. È chiaro che sovente essi dissero a' Principi delle verità che nessun altro avrebbe potuto manifestar loro. I Buffoni di Shakespear, insieme con un bello spirito fittizio che non si può scansare quando si vuol far per mestiere il faceto e l' arguto, hanno un' allegria impareggiabile e spesso assai più di senno, che la maggior parte degli uomini chiamati saggi.

Aggiugnerò ancora alcune parole sopra l'elocuzione ed il verseggiare del nostro poeta. Il suo linguaggio ha talvolta dell' antico, ma pur molto meno che quello degli autori suoi contemporanei; il che dimostra la squisitezza del suo gusto. A' suoi tempi la prosa era ancor poco elaborata, giacchè la maggior parte de' dotti scrivevano in latino; circostanza felice per un poeta drammatico, imperocchè qual cosa ha egli mai di comune cogli autori scientifici? Shakespear

non pure avea letto, ma studiato gli antichi poeti inglesi: inoltre egli attigneva il suo linguaggio dalla conversazione, e sapeva collegare a meraviglia l'ordinaria forma del dialogo col brio più poetico. Io non so che cosa volesse dire un Critico con asserire che lo stile di Shakespear non era grammaticale. Per dimostrar la giustezza di tale asserzione bisognerebbe far vedere che le costruzioni delle sue frasi differiscono da quelle che si usavano al suo tempo, ed è facile a provare non esser ciò vero. Non v' è nessuna lingua in cui sia tutto regolato dalla grammatica, ma sempre si lasciano molte cose in arbitrio dell' uso, ch' è pur troppo capriccioso, nè si può dar carico al poeta de' cambiamenti che sono seguiti dopo lui. La favella inglese non aveva per ancora acquistata quella moderata saggezza che forse ha recato nocumento all' originalità della sua letteratura più moderna. Un terreno nuovamente coltivato produce in grazia della sua fertilità molte piante parassite accanto alle piante utili; così parimente si veggono ne' poeti di quei tempo alcune scappate, ma che derivano dalla stessa pienezza di forze; vi si scoprono alcune tracce d' inavvertenza, ma non mai veruna affettazione sforzata e fattizia. In genere, lo stile di Shakespear, per l' elevatezza e l' energia, per la grazia e la sensibilità, è ancora un modello da non si poter avanzare. Egli esaurì tutti i partiti della sua favella, e l' impronta del suo

possente genio apparisce fin nelle minime particolarità; le sue immagini e le sue metafore hanno nella loro bizzarria naturale e involontaria una grazia ch'è lor propria: forse ch'egli è talvolta oscuro per amor del laconismo, ma la briga che altri si può prendere per istudiare il senso di alcune linee di Shakespear, è sicuramente ben compensata.

Il verso di cui fa maggior uso questo poeta nella più parte de' suoi drammi, è lo iambico senza rima, di dieci o d' undici sillabe, e di quando in quando ci frammette de' versi rimati e della prosa. Nondimeno nessuno de' suoi drammi si ristrigne assolutamente ne' limiti del linguaggio ordinário, poichè sempre egli v'aggiugne, non esclusi pur quelli che più s'accostano alla mera commedia, de' tratti che gl'innalzano ad una sfera più poetica. Alcune scene sono scritte in prosa; e in altre i versi e la prosa si avvicendano: mescolanza che dee produrre cattivo effetto sopra quelli che sono usi a considerare i versi d'un' opera teatrale quai soldati in armi e in ordinanza per la rassegna, e vestiti d' un modo così uniforme che, vedutone uno o due, puoi dire d' averne veduti mille cotanti.

Shakespear adoperava i versi o la prosa, secondo che gli venìa suggerito da finissime combinazioni risguardanti il grado e più ancora il carattere o la disposizione d' animo de' suoi personaggi. Una favella nobile e che s' innalza

sopra lo stile comune della vita, appartiene ad una certa dignità di maniere onde può tanto adornarsi il vizio, quanto la virtù, e cui le più violente passioni non potrebbero in tutto distruggere. Ma siccome questa dignità, salvo poche eccezioni, si rinviene più naturalmente appresso gli uomini d' alto paraggio, che appresso gli altri, così la nobiltà e la familiarità del linguaggio, la poesia e la prosa sono per l' ordinario distribuite ne' drammi di Shakespear secondo il grado de' personaggi. Laonde i semplici cittadini, i villani, i soldati, i marinai, i servi, e singolarmente i pazzi ed i buffoni parlano tutti quasi sempre la favella della vita reale; nondimeno la dignità de' sentimenti può trovarsi in tutti gli uomini e manifestarsi nobilmente senz' aver bisogno delle forme acquistate coll' arte e coll' uso. Che i doni della natura e la morale dell' anima sieno al di sopra de' vantaggi dovuti alla fortuna, è questo un diritto che non si può contrastare agli uomini, e che Shakespear ha loro guardato ne' suoi drammi. Sovente i medesimi personaggi vi usano alternamente il favellar più nobile ed il più volgare, e questa ineguaglianza è nella natura. Circostanze straordinarie che occupino fortemente il pensiero e facciano giocare le passioni, accendono ed esaltano l' anima: essa raccoglie allora tutte le sue forze e dà segno nell' espressione de' suoi sentimenti, così colla parola come cogli atti, d' una energìa inaspettata.

All' incontro, i più grand' uomini, in momenti di spensierataggine, possono abbandonare la cura della dignità del loro carattere a tal segno che sembrino dimenticarla interamente. Questa disposizione a pigliar diletto delle facezie altrui, o a dirne noi stessi, non disonora punto gli eroi. Prendiam per esempio il personaggio d'Amleto; di quale ardita poesia non si serve egli quando evoca l'ombra di suo padre, quand' egli stesso s' accende alla vendetta, e risveglia tutte le furie del rimorso nel seno materno? Ma egli sa discendere a un tuono più basso, qualora s' indirizza a persone volgari, quando si fa beffe di Polonio e dello scolaro, quando instruisce gli attori, e quando porge orecchio a' motteggi de' becchini. Fra i principali caratteri di Shakespear, non ve n' ha alcuno così notabile come quello d'Amleto per lo spirito e per l'originalità, ed è perciò ch'egli usa bene spesso lo stil familiare, dove che altri personaggi stanno costantemente in sul dignitoso, o perchè una gravità uniforme è loro naturale, o perchè l' idea della pompa del loro grado non gli abbandona mai, o vero ancora perchè vive passioni li tengono sempre in uno stato d'esaltamento, stato che non è quello d'Amleto, l' anima del quale è sempre oppressa da penosi affetti. In oltre, la scelta di questi differenti stili s' accorda sempre così bene al soggetto, che, qualunque volta il poeta trapassa nel medesimo discorso dalla prosa alla poesia,

o dalla poesia alla prosa, non si potrebbe cambiar nulla al suo lavoro, senz' arrischiare di distruggerne l' effetto. Il giambo ha d' altra parte il vantaggio d' accomodarsi così bene allo stile più elevato, come al più semplice, egli è adattatissimo alla familiarità del dialogo, nè troppo si diversifica dalla prosa, come gli alessandrini rimati.

I versi iambici di Shakespear sono alcuna volta armoniosi e sonori, sempre variati ed assortiti a quello che debbono esprimere; or si direbbe che le parole hanno ali per giugnere alla meta, ed or che l' impressione che producono, è lenta e profonda: essi non escono mai dalla maniera del dialogo, anche negli stessi monologhi, fuorchè non s' innalzino al genere lirico: sono essi un perfetto esempio del profitto che si può trarre per le opere drammatiche da questo verso che, da Milton in poi, è stato adottato appresso gl' Inglesi nel genere epico, ma in un modo al tutto differente. La diversità del metro nella poesia di Shakespear è pure del massimo effetto. Un verso spezzato, o vero il subitaneo cambiamento del ritmo, s' accorda perfettamente colla piega che piglia il pensiero, o con una differente disposizione dell' anima. Una prova che a bel diletto egli si dipartiva dalle strette regole del verseggiare, non le stimando atte al movimento drammatico, si è che i suoi primi drammi sono versificati con iscrupolosa esattezza, e che ne' successivi, dopo

ch' egli ebbe acquistata coll' esercizio un' estrema facilità di comporre, si permetteva licenze assai più forti, e voleva ad un tratto far sentire il più grand' estro poetico e la più grande libertà nella maniera di costruire i versi.

È parimente facile di determinare la direzione ch' egli vuol dare agli affetti, quando impiega la rima. Sovente lo vediamo finire una scena od anche un discorso con alcune linee rimate, per terminare in un modo più notabile, e dare maggior rotondità alla conchiusione: il che fu pessimamente imitato da' Tragici inglesi de' tempi moderni. Essi innalzano improvvisamente lo stile, come se i personaggi si mettessero d' un colpo a parlare un' altra lingua; e queste linee rimate colle quali finiscono le scene, piacciono singolarmente agli attori, come quelle che danno il segnale degli applausi alla loro partenza. In Shakespear, per lo contrario, tutti i trapassi sono graduati, ed i cambiamenti di stile s' introducono impercettibilmente. La rima fa talvolta risaltare le antitesi e le sentenze ingegnose; ma più sovente ancora essa dà non so che di solenne e di pomposo al dialogo, allorchè la situazione lo ricerca. Per motivi di tal fatta *la Maschera* (*) nella *Tempesta*, e il piccolo dramma rappresentato nell' *Amleto* sono composti in versi rimati.

(*) Farò qualche cenno sopra queste piccole commedie chiamate *Maschere*, parlando di Ben Johnson.

In altri drammi, come nel *Sogno d'una notte di state* ed in *Giulietta e Romeo*, Shakespear concede grande spazio a' versi rimati, o perchè voglia dare alla sua composizione un colorito più vivo, o perchè i suoi personaggi si trovano in una disposizione d'animo poetica e armoniosa, simile a quella che inspira le querele e le dichiarazioni d'amore. Egli ha quivi usato eziandio delle strofe rimate che s'accostano alla forma del sonetto, piccolo poema in gran voga a quel tempo in Inghilterra. Allorchè Malone afferma che Shakespear aveva amata la rima in sua gioventù, ma che più tardi ne sprezzò l'uso, egli contraddice all'ordine cronologico in cui sono poste da lui stesso le opere di questo poeta. Non si trovano quasi versi rimati in alcune delle prime opere di Shakespear, come per esempio nella seconda e terza parte dell'*Enrico VI*, laddove se ne vede un gran numero nel dramma intitolato *Quel che vorrete*, che si tiene per l'ultima sua fatica, e nel *Macbeth* che di certo non fu composto che sotto il Re Giacomo.

Anche rispetto agli accessorj della forma esterna, Shakespear non faceva nulla a caso o di capriccio, ma si determinava, da vero poeta drammatico, secondo i motivi ch' egli attigneva dalla natura de' suoi soggetti. Noi potremmo trovarne la prova fin nell' uso ch' egli fa de' metri poco usitati, quali sono i versi rimati di sei o sette sillabe, se non temessimo

d' entrare in troppo lunghe dichiarazioni tecniche. Lo stile poetico e le idee d' eleganza e d' armonia si sono molto cambiate, da dugent' anni in poi, nell' Inghilterra, tanto in riguardo a' versi rimati, quanto in riguardo al verso bianco iambico (*o verso sciolto, come dicono gl' Italiani*). Dryden e Pope sono riputati quai modelli nel verso rimato, e l' hanno sottomesso ad una regolarità lusinghevole per l' orecchio, ma tanto o quanto monotona. Uno straniero, senza preoccupazion d' animo, e che non curasse della moda, anteporrìa per avventura il genere antico. Certo è che la presente maniera d' adoperare i versi rimati, dando una forma più serrata a tutte le frasi, nuocè alla naturalezza ed alla libertà del dialogo. Non bisogna giudicare ciò che fece Shakespear, da un cambiamento di gusto, forse capriccioso; ma convien paragonarlo co' suoi contemporanei. come per esempio con Spencer, e questo paragone tornerà senza dubbio a sua lode. Spencer è sovente dilombato e diffuso; Shakespear, che talvolta può riuscir duro, è sempre, non ch' altro, pieno e conciso; s' egli sagrifica alla rima, lo fa piuttosto saltando le parole necessarie, che aggiugnendovi parole inutili. Tuttavia parecchi de' suoi squarci di poesia rimata reggono al martello della critica, e vi si ammira una leggerezza piena di grazia, gran copia di pensieri ingegnosi, ed uno splendore di colorito, ove non hanno parte alcuna gli

affettati concettini. Le canzoni, nelle quali il poeta esprime i suoi proprj pensieri, sono per la maggior parte o scherzi leggiadri della fantasia, o veri canti poetici: in leggendole ti credi d' udire una musica incantatrice.

Tutte le produzioni di Shakespear portano il sigillo del suo genio originale, ma nessuno è più lontano di esso dall' adottare una maniera, e dall' osservare abitualmente gli oggetti sotto un medesimo aspetto. Egli è, per contrario, un vero Proteo per la varietà delle forme e de' colori che gli fanno prendere i suoi diversi argomenti. Ciascuna delle sue favole è un piccolo mondo indipendente che si muove nella sua propria orbita: sono esse altrettante creazioni animate del medesimo spirito, e nelle quali si manifesta la libertà e la ponderata scelta del poeta. Se l' arte di comporre un' opera, infin nelle sue minime parti, sopra un'idea principale, se la sovranità del genio inventore sul meccanismo dell' esecuzione si può chiamare regolarità, infra i titoli più splendidi che addomandano per lui qualità d' un ordine superiore, non si può contendere a Shakespear anche il titolo di poeta regolare.

Tali sono le idee generali che ho stimato di dover esporre prima ch' esaminare partitamente le opere di Shakespear. Sono esse il frutto d'un lungo studio sopra questo poeta, e servono a provare che l' analisi può giustificar l' ammirazione ch' egli inspira. Giudicato di già innanzi

al tribunale de' posteri ed a quello delle nazioni straniere, la sua gloria non può più venire oscurata dallo sprezzo ond' altri fa mostra per una tal epoca, per un tal gusto nazionale, per una tal forma di composizione; ed offrendo a' nostri sguardi i tratti più luminosi del carattere de' secoli e de' popoli diversi, l' arditezza dell' immaginazione e la profondità del pensiero, il dono di fortemente commuovere e la finezza dell' osservare, il culto della natura e la cognizione della società, l' entusiasmo del poeta e l' imparzialità del filosofo, pare ch' egli sia nato a rappresentare da sè solo l' umano spirito, di cui possiede in grado sovrano le qualità più opposte.

LEZIONE XIV.

Difficoltà che presenta la classificazione delle opere di Shakespear. — Se conoscessimo l'ordine in cui furono composte, sarebbe questo da seguire per istudiarle. — Noi conserviamo la divisione ordinaria in commedie, tragedie e drammi storici, sebbene tutte l'opere di Shakespear appartengano veramente al medesimo genere. — Commedie: non si ristringono mai totalmente nel cerchio delle relazioni cittadinesche. — Esame di ciascuna in particolare. — Tragedie: Giulietta e Romeo, Otello, Amleto, Macbeth, *il* Re Lear. — *Drammi storici. — Opere tratte dall' istoria romana. —* Timone d'Atene, Troilo e Cressida. — *Opere tratte dall' istoria inglese. — Otto drammi, insieme concatenati senza interruzione, formano quasi un gran poema annunziato e terminato da due altri drammi, il* Re Giovanni *ed* Enrico VIII.

Chiunque voglia far la rassegna delle opere di Shakespear, dee trovare qualche difficoltà a determinar l'ordine in cui si convien collocarle. Non v'è dubbio che riuscirebbe molto istruttivo il tener dietro passo passo a questo grande poeta, creatore e perfezionatore dell' arte sua, seguendo l' ordine de' tempi. Ma, tranne alcuni punti ne' quali si va d' accordo, mancano le notizie necessarie per condursi in tal cammino.

Il diligente Malone ha tentato di distribuire le opere di Shakespear secondo l' ordine ch' egli suppone sieno state composte. Ma sì fatta distribuzione, come l' autor medesimo confessa, è puramente ipotetica, e sarebbe ancora insufficiente per ciò solo ch' egli esclude un gran numero d' opere state originariamente attribuite a Shakespear, e ch' io tengo per la maggior parte autentiche (*), ma che, dopo Rowe soltanto, gli editori hanno giudicato a proposito di rigettare.

Bisognerà dunque esaminar le opere di questo poeta, distribuendole in classi secondo la

(*) S' io scrivessi pel Pubblico inglese, non oserei di mettere innanzi un giudicio che contraddice all' opinione universale, senza munirla di prove; ma queste prove mi porterebbero troppo lontano. Debbo adunque invocare l' indulgenza de' miei lettori per questo rispetto, e mi contenterò di parlare d' alcune delle opere negate a Shakespear in un' appendice alla fine del presente volume.

qualità de' soggetti, sebbene un tale ordine sia lontano dal soddisfarne. Molti Critici hanno già notato che le opere di Shakespear appartengono tutte, in quanto alla sustanza, al medesimo genere; ma che diversi elementi, siccome il lirico od il caratteristico, l'invenzione del maraviglioso o l'imitazione della natura, il patetico od il giocoso, il serio o l'ironia, vi signoreggiano a vicenda. Shakespear medesimo si ride delle brighe che si pigliano i Critici per dividere e suddividere i generi, quando fa dire nell'*Amleto* al pedante Polonio che vuol raccomandare al Principe una compagnia di commedianti: *Sanno essi rappresentar tutto, tragedia, commedia, pastorale, dramma istorico, comico-pastorale, istorico-pastorale, tragico-pastorale, tragico-comico-istorico-pastorale*, ecc. Un' altra volta ancora egli mette in ridicolo le determinazioni di generi cavate dall' esito prospero o infelice degli avvenimenti.

Si può non pertanto conservare l' antica divisione in commedie, tragedie e drammi storici, purchè non perdansi d' occhio le gradazioni che annodano insieme queste differenti specie di composizione. Gli argomenti delle commedie sono tratti la maggior parte da Novelle già conosciute, e sono altrettante storie d' amore vestite della forma drammatica. Nessuna si ristrigne interamente dentro il cerchio delle relazioni domestiche e cittadinesche; tutte hanno un' assettatura poetica, ed alcune entrano nella

regione del maraviglioso, o si sollevano al genere patetico. A queste ultime opere si congiungono immediatamente due delle più famose tragedie di Shakespear, *Giulietta e Romeo* e l'*Otello*. L' una e l' altra sono Novelle accomodate alla scena secondo i medesimi principj. In alcuni drammi storici le situazioni ed i caratteri comici occupano uno spazio notabile; in altri regna esclusivamente il serio, e lasciano allora un' impressione analoga a quella della tragedia. Il vero carattere distintivo de' drammi storici consiste in ciò, che l' intreccio si volge intorno ad un interesse poetico e insieme nazionale: il che non si osserva nell'*Amleto*, nel *Re Lear* e nel *Macbeth*; e però non riponiamo tali opere nel novero de' drammi storici, fra' quali pur sembra che si dovessero collocare, ancorchè l'*Amleto* sia tratto da un' antica cronaca del Nord, il *Re Lear* da una tradizione inglese, e che Macbeth non rimonti a' tempi favolosi dell' istoria di Scozia.

Ci sono alquante commedie di Shakespear le quali, per diversi rispetti, hanno sembianza d' essere composizioni giovanili. Tali sono i *Due gentiluomini veronesi*, il *Domatore della donna bisbetica*, e la *Commedia degli equivochi*. Egli ha leggiadramente dipinto, ne' *Due gentiluomini veronesi*, l' amore incostante e l' amore infido verso l' amicizia. La maniera per esso usata è leggiere alquanto e superficiale, ma non disconviene al soggetto ch' è una passione prontamente

concepita e sagrificata. Un pentimento assai equivoco dell' amante volubile facilmente ottien grazia da una bella abbandonata. Alcuni accidenti, che sembrano più serj, hanno un esito egualmente felice. Una figlia d' un Principe è sedotta e rapita; ella stessa e suo padre sono presi da un branco di masnadieri, il capo de' quali si scopre essere uno de' nobili Veronesi, l' amico tradito e scacciato del suo paese dal proprio amico; e tutti gli animi alla fine si riconciliano con quella placidezza che si possa maggiore. Egli pare che il corso delle cose del mondo sia fatto per accomodarsi ad un capriccio di gioventù che si chiama amore. La Giulia che travestita da paggio segue il suo ingrato amante, è un lieve abbozzo di quelle vaghe figure di donne che Shakespear prese tanto diletto a meglio caratterizzare da poi, di quella Viola e di quella Imogene, eroine similmente travestite, la cui delicata purità contrasta con uno stato ambiguo, e fa loro conservare, in mezzo alle più singolari avventure amorose, un incanto di modestia che non ha paragone.

La *Commedia degli equivochi* (The comedy of errors) è presa dai *Menecmi* di Plauto; ma questo soggetto acquista nuova sembianza dalla maniera ond' è trattato, e da' nuovi accidenti ond' è arricchito: è questo il solo dramma di Shakespear tolto o imitato dagli Antichi. I due fratelli, personaggi principali del dramma, hanno due schiavi, gemelli ancora essi,

simili egualmente di figura, e che si chiamano pure col medesimo nome. Ciò raddoppia l' inverisimilitudine; ma, poichè nell' incredibile non ci sono gradi, dove si conceda l' una di tali somiglianze, si avrà il torto di far difficoltà per l' altra; e se gli spettatori pigliano diletto degli equivochi, non potrà mai riuscir soverchia la diversità de' loro incrocicchiamenti e delle loro combinazioni. È vano il dire che una maniera cosiffatta di drammi, perchè possa avere una cotal verità, se non altro pei sensi, vuol essere rappresentata colle maschere; e così l' intendeva il poeta. Io non saprei convenire con quelli i quali pensano essere differito di troppo in questa commedia lo scoprimento. Non è da temersi la noja infino a tanto che v' è novità, e che la complicazione degli accidenti impreveduti produce un effetto ognor crescente; ed è ciò che veramente si trova nella detta commedia. Anzi l' imbarazzo diventa sino ad una specie di pericolo, giacchè l' uno dei due fratelli è prima arrestato per debiti, e poscia rinchiuso come pazzo, mentre che l' altro, vedendo assalita la propria persona, è costretto di rifuggirsi in una chiesa. Tutto questo non può succedere senza qualche colpo e qualche ingiuria, e quindi un simile soggetto, per esser comico, cade facilmente nel volgare; tuttavia Shakespear lo nobilitò quanto era possibile. Due scene d' amore e di gelosia fanno diversione ad equivochi unicamente fondati sopra simiglianze

esteriori. Il riconoscimento prende una specie di solennità, sì perchè succede innanzi ad un tribunale cui presiede il Principe, e sì perchè i parenti de' germani gemelli, dopo ch' erano stati lungamente divisi, si ritrovano insieme in questo punto. L' esposizione, in Plauto, è fatta senz' arte veruna per mezzo d' un prologo; ma qui è perfettamente ragionata: essa consiste in un racconto interessantissimo del padre che informa gli spettatori di tutto ciò che i personaggi del dramma ignorano ancora. In somma è questa la miglior commedia che si possa fare sulle tracce de' *Menecmi*; e s' è inferiore ad alcune altre di Shakespear, dobbiamo accagionarne il soggetto che non permette di far meglio.

Il *Domatore della donna bisbetica* (The taming of the shrew) ha tutta la tinta d' una commedia italiana; e l' intrigo d' amore che serve, per così dire, di cornice all' oggetto principale, è cavato da una commedia dell'Ariosto (1). I caratteri e le passioni sono leggerissimamente abbozzati. Nessuna laboriosa preparazione, nessun timido scrupolo arresta il rapido corso dell' azione. Non si ravvisa il carattere e l' umor particolare degl' Inglesi, fuorchè nella maniera colla quale Petruchio sa domar l' intrattabile naturale di quella Caterina ch' egli ha tolta in moglie a rischio e ventura, ancorchè ben avvertito da prima. I colori del quadro sono un poco forti, ma però giusti. Quando si

dipigne in una fanciulla un' arroganza che, per non essere sostenuta da nessuna bella qualità, distrugge tutte le grazie del suo sesso; e quando si mostra come un marito, facendo vista d' essere ancor più violento e più insolentemente capriccioso di sua moglie, può venire a capo di sottometterla, bisogna dare ad una simile lezione l' evidente chiarezza d' un proverbio popolaresco.

Il prologo è più notabile della commedia stessa. Ci si vede un calderajo ubbriaco (2) che vien portato via mentre che dorme, e condotto in un palagio ove gli si fa credere ch' egli è un gran signore. Questa invenzione non è di Shakespear. Holberg ha trattato questo soggetto a fondo e con una verità inimitabile, ma l' ha stemprato in cinque atti, il che è troppo. È verisimile che Holberg non abbia imitato l' autore inglese, ma che piuttosto ambedue abbiano presa questa idea da una Novella conosciuta (3). Ci sono parecchi di questi soggetti comici, che sono antichi senza che mai sieno vecchi. Shakespear si mostra in questo prologo ciò ch' egli è, un gran poeta: tutto è lievemente indicato, lo stile ha molta eleganza, e le convenienze sono destramente osservate. Egli non ha mancato di prendere quel tuono d' ironia a cui naturalmente invita un gran signore, quando la noja e l' ozio lo portano a farsi beffe d' un pover' uomo, qual è questo calderajo che ad ogni tratto ricade nelle sue volgari abituatezze. Non so per

quale accidente manchi tutta la parte del prologo, ove il calderajo, che s'è prevaluto della sua ricchezza per inebbriarsi di bel nuovo, è ricondotto al suo primo stato. Senza dubbio si doveva terminare questo piccolo dramma dopo il grande. In oltre queste due opere non sono tra loro connesse, se non perchè si fa credere al calderajo esser cosa essenziale alla sua dignità di far recitare nel suo palagio una compagnia volante di Comici. Egli dovea certamente interrompere la rappresentazione con riflessioni ed esclamazioni burlesche, ma queste pure sono smarrite; nè si dee supporre che Shakespear abbia lasciato queste facezie in arbitrio de' commedianti, poichè egli non si fidava in essi gran fatto, e tutto il rimanente di questa commediola è diligentemente lavorato (4). L' idea di mettere in iscena degli spettatori che accrescano l'allegria del dramma, è stata poscia impiegata con molto ingegno da altri poeti inglesi.

La commedia, *Le pene d'amor perdute* (Love's labour's lost), è pure annoverata fra i primi lavori di Shakespear. È questa una fantasia piena di vivacità; la follia vi agita tutti i suoi sonagliuzzi, e il lusso della giovinezza vi si spiega nella prodigalità de' mezzi d' effetto. La successione non interrotta delle facezie e de' giuochi di parole lascia appena respirare lo spettatore. Egli è un fuoco artifiziato che dardeggia faville d'ingegno, un vero carnevale, ove le rapide risposte de' personaggi ne rammentano i piacevoli

motteggi che l'uno scaglia all'altro in passando in una festa di ballo con maschere. Un giovine Re di Navarra e tre de' suoi cortigiani hanno fatto voto di vivere tre anni in ritiro a fine di consecrarsi allo studio della sapienza; sbandiscono dalla Corte tutte le donne, e s'obbligano a non riceverne alcuna, sotto pene rigorosissime. Ma non prima hanno essi annunziato co' termini più pomposi questa eroica risoluzione, che arriva la figlia del Re di Francia. Ella viene (spedita da suo padre, cui gli anni ed una malattia non permettono di far così lungo viaggio) a domandare la restituzione d'una provincia. Il Principe, forzato a darle udienza, s'innamora fieramente di lei; ed i suoi compagni, i quali ritrovano delle antiche conoscenti nelle dame del seguito della Principessa, non si difendono meglio di lui. Tutti, senza dirlo, hanno già rotto nel fondo del cuore il loro voto; ma, ritenuti dalla vergogna, si spiano reciprocamente. Come un d'essi fa risonar la foresta de' suoi canti amorosi, è sorpreso e rampognato da un altro che non è meno di lui colpevole. Biron, il motteggiatore della compagnia, coglie sul fatto il Re e i suoi due compagni; ma tostamente la scoperta d'una lettera amorosa fa ch'egli medesimo arrossisca della stessa colpa: nondimeno egli si trae d'impaccio provando la follìa del voto per esso infranto, esorta gli amici a militar sotto i vessilli dell'amore, e fornisce il suo discorso con

un magnifico elogio delle donne: questa scena mirabilmente ordita corona tutto il rimanente. Ma di poi, quando gli amanti si travestono per fare la loro dichiarazione, e che le belle, similmente divisate, gl' ingannano e si beffano di loro, lo scherzo è tirato troppo in lungo. Si può trovare eziandio che il poeta esce di tuono, allorchè fa tutto a un tratto annunziare la morte del Re di Francia, e che, venendo il Principe ad offerir seriamente la sua mano alla Principessa, ella soprassede d' accettarla fino al momento ch' egli avrà portata la pena impostagli da essa medesima a fine di punirlo della sua stolidezza. Ma tutto il precedente folleggiare non permetteva una conclusione più soddisfacente, ed i personaggi non potevano uscire dalla loro ebbrezza d' allegria, senza un impulso estraneo. Le figure grottesche che gli hanno sollazzati, sono creazioni d' una capricciosa fantasia; fra questo numero si trova un cervel bizzarro, un Don Almado, spagnuolo arcifanfano, poi due pedanti usciti dalle scuole, ed un contadino balordo, tutti nati egualmente ad esser segno a' motteggi d' una lieta società.

Quattro drammi di Shakespear, ciò sono *E' tutto bene ciò che a ben riesce* (All's well that ends well), *Molto fracasso per niente* (Much ado about nothing), *Misura per misura* (o direm forse meglio, *Pan per focaccia*) (Measure for measure), ed il *Mercadante di*

Venezia (Merchant of Venice), hanno questo di comune, che il poeta, fondando l' intreccio principale sugl' interessi dà cui dipende la felicità della vita, e vivamente eccitando la simpatia morale, ha saputo, con un felice accozzamento, ricondurre la serenità nell' animo dello spettatore. E non è già ch' egli non lasci il più vasto campo a ciascun genere d' impressione, ma si è ch' egli ristabilisce l' equilibrio facendo giocare lo spirito e l' immaginativa. Egli veste una favola straordinaria di tutte le particolarità che possono dar l' apparenza d' un avvenimento reale; se non che solamente egli non cade mai nel tuono lamentevole del dramma sentimentale, o nel tuono pesantemente dogmatico di quel dramma morale che in fine non è che un sermone messo in dialogo. La pietà, il pentimento, lo sdegno non divengono affetti oppressivi se non quando il poeta ne prolunga la durata, e ch' egli si limita tristamente a produrre questo genere d' effetto. Ma Shakespear si diletta di sciogliercì da' ceppi delle convenzioni e delle pretensioni sociali, da questo carcere sì angusto ove gli uomini si rubano a vicenda l' aria e la luce, e ne fa respirar liberamente, avanti ancora che ne sentiamo distintamente il bisogno.

E' tutto bene ciò che a ben riesce è l' istoria conosciutissima d' una fanciulla chiamata Elena, che s' è presa dell' amore di maggior uomo ch' ella non è, il conte Beltramo (5). Ella ha

ottenuto dal Re la mano del conte in ricompensa d' averlo guarito di non so che malattia per mezzo d' un segreto lasciatole da suo padre, famoso medico di quel tempo. Il conte, il quale dispregia la virtù e la bellezza d' Elena, non contrae questo matrimonio che in apparenza, e se ne va subito ad affrontare i pericoli della guerra per fuggire una felicità che offende il suo orgoglio. Ma Elena, serbando una fedeltà irremovibile, e mercè d' un' innocente frode, compie le condizioni quasi impossibili che il conte Beltramo aveva poste al mantenerle la promessa di riceverla sì come moglie. L' amore si mostra in questo dramma sotto umile aspetto; sotto le sembianze d' una donna egli implora pietà: ha contro di sè il pregiudizio della nascita (per usare una volta ancor noi questo franzesismo), e non è punto incoraggiato da una tenera corrispondenza. Ma sì tosto ch' Elena è legata al conte Beltramo da un nodo che, per essere da lui sdegnato, non cessa d' esser sacro, la sua debolezza diviene virtù. Ella commuove profondamente in grazia della sua dolce afflizione e della sua lunga pazienza; il suo più bel momento è quando, data accusa a sè stessa d' essere la persecutrice del suo crudel marito, ella abbandona segretamente la casa della suocera per andare ad espiar l' error suo con un lontano pellegrinaggio. Johnson manifesta avere in ira il conte Beltramo, e gli è discaro ch' egli si tragga d' impiccio senz' altro

gastigo che uno scorno passeggiero, ben compensato dal possesso d' una moglie virtuosa. Ma Shakespear non volle mitigar l' impressione che produce l' insensibile orgoglio e la vana durezza di Beltramo; egli non lo mostra degno di stima che per rispetto al suo valore. E non è forse un dipignere il vero corso delle cose del mondo, il far vedere come gli uomini non espìano nell' opinione altrui i loro torti verso le donne, quand' essi conservano i titoli a cui s' attribuisce per essi l' idea dell' onore? Il conte Beltramo non ha che una sola scusa, cioè a dire che il Re si permise contro di lui un atto d' autorità per un oggetto che dipende dai diritti personali, la scelta d' una sposa.

Del rimanente, questa istoria, così come quella di Griselda e molte altre, ha per iscopo di provare che la fedeltà e la devozione d' una moglie soggioga alla fine il dispotico orgoglio d' un marito. All' incontro, un mondo di Novelle sono vere satire contro l' incostanza e l'astuzia femminile. La vecchiezza è qui presentata sotto l' aspetto più interessante. La leale prodezza del Re, il fervor d' animo del vecchio Lafeu, e la materna indulgenza della suocera d' Elena per l' amore di essa, concorrono a gara a piegare il giovane conte. Lo stile di questo dramma è più ornato di pensieri che di figure, nè si poteva animarlo co' vivi colori dell' immaginazione. Un vile smargiasso, chiamato Parolles, serve a distrarre lo spettatore

ne' momenti che i disprezzi ond' è oppressa la povera Elena, potrebbero cagionare un'impressione troppo penosa. Una scena della più grande verità comica è quella in cui vien fatta una curiosa burla a questo arcifanfano, ond'è messa in palese la sua poltroneria e la sua malvagità. Si potrebbe cavarne un intero soggetto di commedia, se Shakespear non fosse ricco fino alla prodigalità. D' altra parte Falstaff ha fatto dimenticare Parolles.

Il nodo principale del dramma intitolato *Molto fracasso per niente* è quello dell' istoria d' Ariodante e di Ginevra che si legge nell'Ariosto, ma le circostanze accessorie e lo scioglimento ne sono differentissimi (6). Un colpo di scena di grandissimo effetto è quello in cui la giovine e innocente Ero, già a' piè dell'ara nuziale, viene accusata, al cospetto d'una folla di testimonj e con tutte le apparenze della verità, d' aver commesso un fallo vituperevole. L' impressione di questa scena sarebbe tragica veramente se Shakespear, a fine di predisporre gli animi ad uno scioglimento felice, non avesse avuto l'occhio a raddolcirla. Già s'è cominciato a scoprir la menzogna avanti che ne sieno conosciuti gli autori; ed il poeta, divertendo gli spettatori per mezzo dell' imbarazzo e della sciocchezza degli ufficiali della pattuglia e degli uscieri, ha trovato modo a cangiare in iscene dilettevoli l'arresto e l'interrogatorio degli accusati. Un secondo colpo di scena quasi eguale

al primo è quando Claudio, ravveduto dell'error suo, e facendo ragione di condurre all'altare una parente della sua prima sposa che suppone estinta, vede la stessa Ero svelarsi innanzi a' suoi occhi. Ma ciò che, infin dal tempo di Shakespear meritò in Inghilterra i più grandi applausi a questo dramma e ne mantiene ancora oggigiorno il felice successo, sono i personaggi di Benedetto e di Beatrice, ambedue d' un' estrema vivezza, ambedue accaniti nel perseguitarsi a vicenda co' loro motteggi, ambedue apertamente ribelli all' amore, e che non si sottopongono al suo giogo se non perchè si perviene a far ciascun di loro capace che l'altro nutre per lui una segreta passione. Io non so chi mai siasi gettato a biasimare questa ripetizione del medesimo mezzo per allacciarli, ma parmi che il ridicolo consista appunto nella simmetria delle illusioni. I loro amici s' attribuiscono tutta la gloria della loro sconfitta, ma la direzione esclusiva de' motteggi d' entrambi verso un solo oggetto era già il germe d' un' occulta inclinazione. La loro spiritosa petulanza non gli abbandona mai, nè pur nel momento della dichiarazione d' amore; non ci ha nulla di veramente serio nella loro condotta, se non quando si tratta della giustificazione d' Ero; ed è questa un' eccellente idea, poichè quelli che più si danno in preda alla loro allegria, debbono ancora, per non essere confusi co' buffoni di mestiere, aver certi punti

sui quali sono gelosi e serj al par di chiunque.

La qualità del soggetto ha necessitato Shakespear, nella *Misura per misura*, a maneggiare la giustizia criminale con maggior familiarità ch' egli non suole negli altri suoi drammi. Egli pone sotto gli occhi dello spettatore tutto ciò che ha relazione a' tribunali, tutte le specie di personaggi che v' hanno una parte qualunque, attiva o passiva. Ci si vede un gran giudice ipocrita, un carceriere compassionevole, un carnefice crudele, degli scellerati che la giustizia fa prendere, un giovinetto che debb' esser punito di morte per aver sedotta colei ch' egli era per isposare, e, che è peggio ancora, un delinquente pervicace che gli stessi apparecchi dell' ultimo supplizio non arrivano a destare dalla sua stupida indolenza. Ma con quale destrezza è mai presentata una simile dipintura! come tutto è vero, e nondimeno come tutto è mitigato! Questo dramma, secondo il suo titolo, sembra indicare una giusta retribuzione; tuttavia parmi piuttosto che dia l' idea del trionfo della clemenza sulla giustizia, fondato in ciò, che nessun uomo è tanto sicuro di non errare alcuna volta, che debba ardire d'erigersi, fra' suoi simili, in giudice vendicatore delle leggi. Il più bell' ornamento di questa composizione è il carattere d' una fanciulla, per nome Isabella, che aveva in animo di pigliar l' abito di religiosa, ma che, lasciandosi muovere da un

casto amore, acconsente di mettersi di nuovo pe' sentieri d' un mondo corrotto, senza che la purezza del suo animo venga alterata da un solo pensiero profano. Ella è un angelo di luce sotto l' umile veste d' una novizia. In alcune scene di questo dramma, Shakespear ha con mano accorta e sicura esplorato il fondo del cuore umano. Il personaggio principale è un Duca di Vienna il quale, sotto il pretesto d'un finto viaggio, affida ad Angelo, ministro infino allora insensibile e severo, il carico di reprimere la licenza ognor crescente de' costumi, con far eseguire rigorosamente le leggi durante la sua assenza. Isabella, il cui fratello Claudio è stato condannato a morte per un giovenile trascorso, viene ad implorare la pietà d'Angelo, il quale non può resistere alla seduzione delle attrattive di essa. Tosto gli corre nell'animo il pensiero di farle comperare la vita del fratello a prezzo dell' onor suo; da prima egli colora questo pensiero iniquo con parole timide ed ambigue, ma non indugia a prendere ardire ed a farle una indegna proposta. Isabella lo rispigne con orrore, e corre a partecipar tutto a suo fratello: questi da prima loda sommamente Isabella, ma a poco a poco, compreso del timor della morte, fa vacillare egli stesso la virtù di lei, e cerca di persuaderle che l'intenzione di salvarlo basterà ad assolverla del suo fallo. Queste sono due scene di mano maestra; tutto l' interesse si volge intorno allo

sviluppo de' caratteri; la curiosità non v' ha parte alcuna. Il Duca, travestito da frate, è di continuo presente, e tien l'occhio a tutti i passi d' Angelo; onde si prevede ch' egli rimoverà tutte le sciagure che si potrebbero temere, e ciascuno aspetta con sicurezza uno scioglimento più solenne che terribile. Il Duca sostiene il personaggio di frate con una naturalezza da produrre l' illusione; egli unisce in sè la prudenza del Principe e quella dell' Ecclesiastico. Ma la sua saggezza inclina forse un po' troppo a far uso delle vie còperte; egli ha una cotal vanagloria di far le parti d' una provvidenza invisibile, ed anzi toglie spiare i suoi sudditi, che governarli. Siccome alla fine, egli perdona a tutti i colpevoli, così non apparisce abbastanza in che cosa egli abbia conseguito il suo fine, ch'era di rimettere le leggi in vigore per mezzo d' una mano straniera. Fra tutte le calunnie che uno stolido, chiamato Lucio, si permette contra il Duca, favellando con lui medesimo, il poeta ha forse voluto dimostrare che v' era almeno un punto di vero, cioè ch' egli andava soggetto a bizzarri capricci (7).

Merita d' esser qui notato che Shakespear, allor testimonio di tutta l' animosità delle diverse sette religiose, mostra per lo stato monastico una cotal predilezione, e che quasi sempre ne dipigne l' influenza come benefica. Non mai si veggono ne' suoi drammi quegli odiosi caratteri di frati che spargono una tinta

più protestante che poetica sulle opere di parecchi autori moderni. Egli attribuisce soltanto a' ministri della Chiesa il desiderio d' ingerirsi un po' troppo negli affari altrui dopo ch' essi hanno rinunziato al mondo per sè stessi, ed altresì non li fa troppo scrupolosi nell' uso delle pie frodi. In tal forma si presenta il frate di *Giulietta e Romeo*, quello di *Molto fracasso per niente*, ed anche il Duca di Vienna quand' egli piglia l' abito nel dramma di cui parlavamo di sopra.

Il *Mercadante di Venezia* è una delle opere più perfette di Shakespear: è questo un dramma popolaresco più che mai, sorprendentissimo alla rappresentazione, ed è nello stesso tempo una meraviglia dell' arte per gl' intendenti. L' ebreo Shylock è uno di que' modelli nell' opere della pittura caratteristica che non si vedono che in Shakespear. È cosa facilissima, per un attore non meno che per un commediante, il rappresentare in caricatura la maniera di parlare o di gestire che regna appresso d' un popolo: ma Shylock non è un ebreo ordinario; egli è un uomo ben educato che ha un carattere individuale spiccatissimo e originalissimo, e nondimeno la tinta di giudaismo è talmente sparsa sopra tutta la sua persona, che, soltanto a leggere le sue parole, ti credi d' udir quell' accento ebraico che si nota fra gl' individui di quella nazione, anche fra le classi superiori della società. Ne' momenti tranquilli,

Shylock lascia appena trasparire ciò ch'è in lui di straniero dal sangue europeo e da' costumi cristiani; ma come le sue passioni si destano, l'impronta nazionale si palesa più scolpitamente. Le inimitabili gradazioni di questo personaggio non possono essere afferrate che da un attore consumato. Shylock è un uomo istrutto, ed anche filosofo al modo suo; non v' ha che la regione degli affetti del cuore ch' egli non abbia scoperta. La sua morale è fondata nell' incredulità per tutto quanto è buono e generoso. Dopo l' avarizia, il principale incentivo delle sue azioni è lo spirito di vendetta eccitato dall' oppressione e dall' avvilimento de' suoi compatriotti. Ciò ch' egli odia soprattutto, è il vero cristiano; la dottrina dell' amor del prossimo pare a lui esser quella dell' intolleranza e della persecuzione. Il suo idolo è il senso letterale della legge. Egli ricusa d' ascoltar la voce della misericordia che per mezzo di Porzia gli parla con una eloquenza celeste; egli rimane inflessibile, e, persistendo in mantenere a rigor di termine i suoi diritti, si merita che la severità della legge ritorni sopra il suo capo. Antonio, nella sua grandezza d' animo melancolica e nell' abbandono di sè stesso, è commovente a un tempo e sublime. Il poeta gli dà, come ad un mercadante re (che così chiamavansi allora i Veneziani) un numeroso seguito di nobili amici. Il contrasto che fa questo bel carattere con quello del crudele Shylock

era necessario per salvar l' onore dell' umana natura. Il pericolo che corre Antonio sino alla fine dell' atto IV, pericolo da cui rifugge quasi l' immaginazione, tormenterebbe troppo crudelmente lo spettatore, se il poeta non avesse posto mente a distrarnelo. Il che gli riuscì a meraviglia, mediante le scene che succedono nella villa di Porzia: esse trasportano il pensiero in un' altra sfera al tutto differente, e nondimanco s' annodano col soggetto principale per via d' una concatenazione naturalissima. Antonio, per dare al suo amico il mezzo d' ottenere la mano di Porzia, contrae l' obbligo che lo mette in così terribile rischio; e questa Porzia medesima, seguendo i consigli di suo zio, famoso giureconsulto, perviene a salvare il benefattore del suo amante.

Per un altro rispetto ancora mi sembrano qui mirabilmente osservate le giuste proporzioni fra le parti d' un' opera drammatica. Il processo fra Shylock e Antonio è annunziato non come un verace avvenimento, ma come un caso unico e inudito; e Shakespear, combinandolo con un intrigo amoroso totalmente straordinario, ha fatto sì che questi due mezzi si sostengono a vicenda e par che rientrino nella natura. Una erede, bella, ricca e spiritosa, non può essere ottenuta se non da chi saprà indovinare una specie d' enigma. Certi misteriosi forzieri, de' Principi estranei che vengono a cercar loro ventura, tutto in somma fa giocar

l' immaginazione e circonda l' intreccio dello splendore d' una novella di Fate. La curiosità è destata dalla scelta de' forzieri, allorchè due concorrenti, un Principe di Marocco dotato di tutta l' enfasi orientale, ed un Principe d' Arragona pieno di fidanza nella propria saggezza, vengono a tentar la loro fortuna; ma il cuore è vivamente interessato quando i due amanti, costretti alla lor volta di scegliere fra questi forzieri, fremono di timore all' idea di essere per sempre separati. Shakespear impiegò, in quest' ultima scena, tutte le seduzioni dell' amore, tutti gl' incanti della poesia. Gli spettatori partecipano alla gioja di Bassanio e di Porzia, sì tosto che la sorte ha coronato i loro voti; e vedendoli così amabili, si comprende com' eglino si sieno sviscoratamente amati.

La sessione del tribunale riempie l' atto IV, e l' interesse di tutto il dramma si trova quivi concentrato come in un solo punto. Questa scena, che per sè stessa è un dramma intero, ne potrebbe esser pure lo scioglimento, e, secondo le idee comuni, quand' essa termina dovrebbe calare il sipario. Ma il poeta non volle abbandonare lo spettatore alla trista impressione che lasciano ad un tempo e la liberazione troppo lungamente aspettata d'Antonio, e la punizione di Shylock. Egli dunque v' aggiunse il quinto atto, come un piccolo dramma musicale dopo il grande. Il soggetto n' è fornito primieramente dal ratto della figlia dell' Ebreo, la giovinetta

Jessica, nella quale i tratti della sua nazione trapelano da molta leggiadria; e quindi da uno scherzo che Porzia e la sua compagna si permettono verso i loro sposi novelli. Siamo trasportati in mezzo ad una bella notte d' estate, e il gentil folleggiare de' due amanti produce da prima l' effetto d' un lieve mormorìo; poi s' ascolta una musica lontana; poi scende all' animo la voce melodiosa de' giovanetti ebbri di piacere i quali intonano una specie d' inno in onore della divina armonìa, sovrana de' cuori e ordinatrice dell' universo; da ultimo si veggono arrivare i principali personaggi, e, dopo una simulata contesa, tutto finisce coll' espressione della serenità e della gioja (8).

Il dramma intitolato *Come vi piacerà* (As you like it) è d' un genere affatto opposto. Sarebbe difficile di darne l' idea con una esposizione ordinata. Non ci si trova quasi alcun avvenimento, e le azioni sono assai meno importanti delle parole. Laonde lo scioglimento, supposto che ve ne sia uno, è condotto in un modo arbitrario, anzi che no. Dove non si voglia por mente che a quello che costituisce precisamente un fatto, si durerà fatica a riconoscere in questo dramma un disegno qualunque. Parecchi personaggi straordinarj si trovano riuniti nelle Ardenne, in grazia dell' esiglio o del pericolo. Vedesi sul dinanzi del quadro un Duca deposto del trono, che vive del frutto della caccia in questi luoghi selvaggi insieme

co' suoi fedeli compagni di sventura; si osservano poscia due Principesse in mentite spoglie che si amano come due sorelle; quindi un Buffone di Corte molto arguto; e finalmente gli abitatori della foresta, o vogliam dire l'ideale de' pastori e delle pastorelle. Tutte queste figure, leggermente disegnate, passano innanzi a' nostr' occhi in gruppi variati, e sempre si scorge nel fondo un paesetto ombreggiato, sì che ti credi di sentire la piacevole frescura de' boschi. Nessun oriuolo, nessuna cosa fissa nella giornata serve a misurare il tempo. Le ore scorrono, senz' essere contate, in dolci occupazioni od in ozioso fantasticare, e dal genio o dal capriccio dipendono tutti i momenti. Una placida e illimitata libertà regna in questi ameni recessi, e vale per tutti i piaceri della vita. Qual si adagia a' piè d'un albero e si abbandona a melanconiche riflessioni sulle vicende della fortuna, sulla doppiezza degli uomini, sui mali che la società fabbrica a sè stessa: e qual fa risonare la selva di canti d'amore o di caccia, cui fa tenore il lieto squillar del corno. Essi hanno lasciato nelle città l'ambizione, l'invidia, la cupidigia, e di tutte le passioni umane più non conoscono ormai che l'amore; e però l'amore è sovrano in queste selve: egli insegna la sua favella così all'ignorante pastore, come al giovine cavaliere che incide de' versi sulla corteccia degli alberi. Una forosetta ribelle alle sue leggi è colpita dalle attrattive d'un' altra donna

vestita da uomo, chiamata Rosalinda; e le ripulse ch' ella ne riceve, mentre umiliano la sua fierezza, la guidano a sensi di pietà verso l' infelice suo amante. Il Buffone si ride filosoficamente di tutto, così delle illusioni della grandezza, come di quelle delle tenere passioni, e spinge a tal segno i suoi scherzi, che sceglie per sua pastorella la più brutta e la più sciocca delle contadine. Col tutto insieme di questo quadro Shakespear ha voluto mostrare che per evocare quella poesia che riposa nel fondo del cuore umano non bisognava che ravvicinar l' uomo alla natura, distruggere un ritegno artifiziale, e mettere l' animo suo in libertà. L' andamento e il titolo del dramma s' accordano con quella esistenza pensierosa e noncurante che il poeta ha voluto dipignere. Se ad alcuno spiacesse di non vedere osservato il cerimoniale da teatro in questa romantica selva (9), si potrebbe suggerirgli d' indirizzarsi al Buffone di Corte il quale lo ricondurrebbe cortesemente sino alle frontiere della prosa e della realtà (10).

La *Notte di befana*, o sia *Ciò che vorrete* (Twelfth-Night, or What you will) unisce un intreccio ingegnosamente condotto, e però dilettevolissimo, alla più grande ricchezza comica nelle situazioni e ne' caratteri, ed al magico colorito d' una poesia eterea. In generale, Shakespear tratta l' amore, nelle sue commedie, più come un capriccio dell' immaginazione, che

non come un interesse del cuore; ma qui particolarmente egli ci rammenta che la lingua inglese si serve della medesima parola (*fancy*) per significare l' immaginativa e l' amore. La passione del Duca per Olivia non è solamente fantastica, ma è immaginaria. Anche Viola pare che da prima scelga con diliberato consiglio l' oggetto della sua propensione; ma tosto l' affetto ch' ella sente, fa vibrar le corde più dilicate e più intime del cuore. La fiera Olivia, non riconoscendo una femmina travestita nel messaggiere che le invia il Duca, è sedotta dalle sue parolette timide e lusinghiere, e d' ivi a poco un secondo equivoco le fa prendere il fratello per la sorella. Queste follìe, per così dire, ideali, servono di contrappeso ad altre follìe grottesche, a cui vengono eccitati gli altri personaggi del dramma, impiegando ancora essi, con maliziosa allegria, il pretesto dell' amore. Tali per esempio sono i vezzi che fa ad Olivia un nobile campagnuolo, sciocco a un tempo e burbero, che si offre poscia per marito a Viola; tale è pure la stolta persuasione d' un maestro di casa pedante che si crede segretamente amato dalla sua padrona, e che, invaso da questa idea, perde il cervello a segno che bisogna rinchiuderlo come un mentecatto, ed il Buffone, in attualità di servigio, travestito da prete gli fa una visita nella sua prigione. Queste scene abbondano di senno e di finezza non meno che di forza comica; e se un

dramma cosiffatto è l' ultimo lavoro di Shakespear, come si presume, bisogna dire che fino all' estremo della sua vita egli abbia goduto della giovinezza dell' anima, e che tutto il vigore del suo ingegno lo abbia accompagnato insino alla tomba (11).

Benchè *Le Donne di buon umore di Windsor* (The merry Wives of Windsor) sieno veramente una commedia, nel senso ordinario di questa parola, stimo di non dovermi occupare intorno ad essa se non allor quando, avend' io fatto conoscere la tragedia d'*Enrico IV*, potranno i lettori farsi un' esatta idea del carattere di Falstaff.

Si possono paragonare insieme il *Sogno d'una notte d'estate*, o il *Sogno della notte di S. Giovanni*, se così meglio piacesse, (Midsummer Night's Dream) e la *Tempesta* (The Tempest), poichè in questi due drammi il mondo maraviglioso degli Spiriti è messo in comunicazione col mondo degli uomini, e in entrambi si vede una potenza soprannaturale che opera ugualmente sulle passioni serie degli esseri sensati e sui bizzarri capricci de' pazzi. È verisimile che il *Sogno d'una notte d' estate* sia stato composto nella giovanezza di Shakespear, e la *Tempesta* molto più tardi. Onde i Critici, supponendo che la maturità dell' ingegno debba crescere insieme cogli anni, diedero a quest' ultimo dramma una preferenza assoluta sopra l' altro. Ma io non saprei accordarmi con essi, e il merito di queste due opere mi sembra talmente contrabbilanciato, che solo

il gusto personale può sentenziare in favore piuttosto dell' una che dell' altra. La superiorità della *Tempesta* è patente in riguardo all' originalità ed alla profondità de' caratteri. Non si potrebbe ammirare abbastanza l' abilità con cui il poeta maneggia i suoi spedienti, prepara i suoi mezzi, e sa destramente nascondere il ponte che gli serve a costruire il suo aereo edifizio. Il *Sogno d' una notte d' estate*, a rincontro, è vivificato da una feconda sorgente d' invenzioni ardite e brillanti; l' accozzamento de' contrarj pare che vi si sia formato senza sforzo e quasi per mezzo d' un colpo accidentale del genio; tutto è lieve e trasparente, e questa lanterna magica sì vivamente colorita sparisce in un batter d' occhio. Il mondo delle Fate somiglia quivi a que' leggiadri arabeschi ove gentili genietti adorni il dorso d' ali di farfalla posano sopra le bocce de' fiori. Il crepuscolo, il chiaror della luna, la rugiada, le fragranze della primavera sono l' elemento di questi Silfi delicati; essi danno mano alla natura a smaltare di vivaci fiorellini e di screziati insetti i suoi ricchi tappeti di verzura; scherzano pure nella sfera degli uomini, ma solamente quai fanciullini furbetti e capricciosi, per esercitarvi una influenza ora nociva ed ora salutare. Il loro più vivo sdegno si sfoga con una malizietta, e le loro passioni, spogliate d' ogni qualità terrestre, non sono che un vaneggiamento ideale. In questo dramma, l' amore anche appresso de' mortali

si trova in armonia con ciò ch' egli è appresso degli Spiriti, che diremo una malìa poetica, il cui effetto può essere dissipato e ristabilito da quello d'un talismano opposto. Il disegno è composto di differenti parti. Le nozze di Teseo e d' Ippolita, la contesa d' Oberone e di Titania, la fuga de' quattro amanti, finalmente gli esercizj drammatici degli artigiani; questi fili diversi s' intrecciano in un modo così felice e così facile, che sembra che gli uni s' attengano agli altri, e formino naturalmente un tessuto. Ben si comprende che non bisogna pigliar meraviglia di niente in una foresta abitata dalle Fate. Oberone, re de' Silfi, vuol calmare gli affanni di quattro amanti sventurati, e impiega uno Spirito subalterno, il quale imbroglia ogni cosa distribuendo i filtri male a proposito. Ne nasce allora una confusione di gelosie, d' incostanze, di sdegni, di trasporti, a cui solamente Oberone può metter fine; ciò che da ultimo egli fa di buon grado. Egli si mostra più maligno verso Titania, la regina sua sposa, poichè le dà dell' affanno per un cattivo attor tragico, chiamato Bottom, al quale ha messo una testa d' asino. Dove si vede che il poeta si compiace nell' accozzare il fantastico col volgare, il che per avventura è l' essenza del genere grottesco. La metamorfosi di questo Bottom è una metafora presa nel senso letterale. Ma lo stupore che a lui reca la grande ammirazione ch' egli inspira alla Regina, allorchè, oltre al conoscere

la propria stolidezza ordinaria, sente d' avere per giunta una testa d' asino, questo stupore. io dico, è la cosa più comica del mondo. Teseo ed Ippolita non sono quivi che una magnifica cornice pel quadro: essi non fanno che rappresentare il loro grado, ma lo fanno con molta pompa; ed il romoroso arrivo di questo greco eroe e dell'Amazzone, che attraversano la foresta con un treno da caccia, produce sopra l' immaginazione l' effetto della luce del mattino quand' ella dissipa le visioni della notte. Non è senza ragione che il poeta ha scelta l' avventura di Piramo e Tisbe pel soggetto della tragedia che rappresentano gli artigiani, perocchè essa è in armonia colla parte seria del dramma istesso. Di fatto ci si vede egualmente la posta che si danno segretamente due amanti in una foresta, ed i fatali equivochi cagionati da una sorte avversa; e questa ridicola imitazione rende la fine dello spettacolo così allegra, come una parodia.

Nella *Tempesta* ci ha poca azione e poco movimento. Il matrimonio di Ferdinando e di Miranda è risoluto infin dal loro primo abboccamento, e Prospero vi s' oppone soltanto con ostacoli simulati. I naufraghi s' aggirano per l' isola senz' alcun fine; e così la cospirazione di Sebastiano e d' Antonio contro il Re di Napoli, come quella di Calibano e de' marinai contra Prospero, non presentano che un vano fantasma di pericolo, poichè ben si prevede che il Mago saprà sventare tutte queste trame.

Non riman dunque al poeta, per riuscire ad una conchiusione soddisfacente, che di risvegliare i rimorsi de' colpevoli per via di terribili apparizioni, e di riconciliar poscia tutti i suoi personaggi. Questo difetto d' intreccio è però ben risarcito dalla meravigliosa varietà di ricchezze poetiche, e dalla soave giocondità che si trovano giunte in questa leggiadra composizione. Le sue particolarità sono così seducenti, che bisogna grande attenzione per accorgersi che lo scioglimento è già contenuto nell' esposizione. Nulla v' ha di più commovente, di più bello, di più delicato, che le scene sì brevi e sì poco numerose ove si sviluppano gli amori di Ferdinando e di Miranda. Dall' una parte, tutto è generosità, culto cavalleresco, rispetto pel suo giuramento; dall' altra, tutto è abbandono e purezza, tutto dipigne una vergine innocente, la quale, non avendo insino a ora conosciuto che un deserto e suo padre, non ha punto imparato ad occultare le sue commozioni. La sapienza del Principe eremita, Prospero, ha una tinta magica e misteriosa. La tormentosa impressione che produrrebbe la nera perfidia dei due usurpatori, è mitigata dalla franchezza alquanto loquace del buon vecchio Gonsalvo. Due furfanti di buon umore, Trinculo e Stefano, s' aggruppano con Calibano; ed Ariele, che leggiadramente aleggia sopra tutte queste figure, pare che sia il Genio personificato delle finzioni maravigliose.

Fra le straordinarie creazioni della poetica fantasia di Shakespear, quella di Calibano è una delle più rinomate. Egli è un ente medio fra il Gnomo ed il Selvaggio, d' una natura mezzo da dèmone e mezzo da bruto, e che lascia scorgere in tutte le sue abitudini le tracce della sua origine e quelle dell' educazione datagli da Prospero. Questo saggio uomo non ha potuto che sviluppare l' intelletto di lui, senza punto domare l' innata sua malvagità. Calibano è una specie di scimia macciangherа e tozza, che sortì dalla natura la favella umana e un po' di raziocinio. Egli è vigliacco, finto, servile, gode del male altrui, e nondimeno non simiglia a quegli scellerati della feccia del popolo che furono alcuna volta dipinti da Shakespear. Egli è rozzo, ma non volgare; giammai non cade in quella triviale familiarità che mostrano i suoi briachi compagni; in somma, nel suo genere, è un essere poetico. Sembra ch' egli abbia trascelto, per comporre il suo vocabolario, tutto ciò che ha il linguaggio di dissonante, di duro, di aspro, in quella guisa ch' egli ha soltanto scolpito nella sua immaginazione ciò che v' è di nocivo, di ributtante, di meschinamente informe, nella immensa varietà della natura. Il mondo magico degli Spiriti, radunati dalla verga di Prospero, non ha gettato che un debole riverbero nell' animo suo; non altrimenti un raggio di luce che penetra in una oscura caverna, non può nè illuminarla

nè riscaldarla, e non fa che sollevare dal suo suolo vapori pestilenziali. Tutta la dipintura di questo mostro è d'una verità profonda e sostenuta, e, ad onta della deformità dell'oggetto, non ha nulla che offenda il sentimento, perocchè la dignità della natura umana non vi si trova compromessa.

La figura leggiere e trasparente d'Ariele non permette di non riconoscere l'immagine dell'aria; nello stesso suo nome se ne vede l'allusione, in quella guisa che il nome di Calibano indica il pesante elemento della terra. Entrambi per altro non sono personificazioni allegoriche, ma esseri viventi, la cui esistenza individuale è ben determinata. In generale, si può notare nel *Sogno d' una notte d' estate*, nella *Tempesta*, nella parte magica del *Macbeth*, finalmente ovunque Shakespear si prevale della credenza popolaresca per ammettere la presenza invisibile degli Spiriti, e la possibilità di mettersi in comunicazione con essi, si può notare, io dico, quell' acume del vero poeta, che penetrando pel mistero della vita interna della natura e delle sue forze più nascoste, non ha niente che fare colle leggi d' un meccanismo materiale. Ma non v' è che Dante a chi sia stato compartito questo acume nello stesso grado che a Shakespear.

La *Novella d'inverno* (The Winter's Tale) corrisponde così bene a questo titolo, come il *Sogno d' una notte d' estate* al suo: gli ornamenti

della poesia sono quivi d' accordo colla semplicità del soggetto. È questa una di quelle istorie che sembrano fatte per gabbar l' ozio delle lunghe serate, e che mentre riempiono di meraviglia e sollazzano i bamboletti, riconducono l' età matura al tempo felice delle vive illusioni, mercè della malìa d' un' intima verità nella dipintura de' caratteri e degli affetti.

Il calcolo delle probabilità non ha che far nulla con queste sorti d' avventure favolose e romanzesche che debbono sempre finire con una gioja generale. Egli è quivi pertanto che Shakespear fu prodigo maggiormente d' anacronismi e d' errori geografici. Egli apre una libera navigazione fra la Sicilia e la Boemia; fa Giulio Romano contemporaneo dell' Oracolo di Delfo, e così del resto. La *Novella d' inverno* è divisa in due piccoli drammi. Nel primo, Leonte, re di Sicilia, mosso da subitanea gelosia contro il suo amico Polissene, re di Boemia, ch' è venuto a fargli una visita ne' suoi Stati, tende agguati alla vita di esso; e questi, avvertito del pericolo in che si trova, si pone in salvo per mezzo d' una segreta fuga. La regina di Sicilia, Ermione, accusata da suo marito, è messa in una prigione dove si sgrava d' una bambina che il suo barbaro genitore crede illegittima, e ch' egli fa esporre sopra un lido straniero. Ermione, non ostante che l' Oracolo l' abbia dichiarata innocente, è condotta innanzi

al tribunale che dee giudicarla. Suo figlio, ancor nell' infanzia, muore d' ambascia a vederla esposta a simile scorno.; ella cade svenuta alla notizia di questa morte, e Leonte, mosso da troppo tardo pentimento, piange sinceramente la perdita della moglie. Gli ultimi due atti, o piuttosto il secondo dramma è separato dall' altro d' un intervallo di sedici anni; ma il primo ha una catastrofe che non è tragica se non se in apparenza, e che dee produrre un nuovo intreccio. La piccola Principessa è stata esposta nel regno di Polissene, raccolta ed allevata da pastori. La sua bellezza, la nobiltà delle sue maniere, la dignità de' suoi discorsi tradiscono ben tosto l' alto suo lignaggio. Il figlio del Re, Florizele, essendosi smarrito per via dietro ad un falcone, la vede, se ne invaghisce, e si traveste da pastorello per piacerle. Il Re, che scopre questo amore in occasione d' una festa campestre, ne è vivamente irritato. I due amanti sbigottiti fuggono in Sicilia appresso di Leonte, ove tutto si schiarisce, ed ove succede la riconciliazione più felice che mai si possa. Lo stesso Leonte ricupera la sua primiera felicità: gli viene mostrata una statua che somiglia perfettamente sua moglie; nel momento che alla vista di essa egli dà segno d'esserne vivamente commosso, la statua si scuote, discende dal suo piedestallo, si trova ch' ella è Ermione medesima la quale per sedici anni s' era tenuta nascosta, e tutti si abbandonano

alla gioja. La gelosia di Leonte non è però dipinta come quella d' Otello, in tutti li suoi aspetti e con tutte le sue gradazioni; essa nasce subitaneamente, e non appare se non come un' alienazione di mente inferma. È una di quelle passioni che non interessano lo spettatore se non per gli effetti ch' esse producono, e di cui si è quasi perduta la rimembranza al punto dello scioglimento, sebbene abbiano servito a strignere il nodo del dramma. Parrebbe che il poeta abbia voluto indicare che Ermione, quantunque virtuosa, desiderò forse un po' troppo di farsi piacere a Polissene, e si direbbe che il germe d' un' occulta inclinazione non si è sviluppato che nel seno de' loro figli. Non ci ha niente di più vivace, di più fresco, di più pastorale e a un tratto di più nobile, che gli amori di Florizele e di Perdita. Il Principe strascinato dalla sua passione discende allo stato di pastore, e la pastorella a rincontro sembra salire naturalmente al grado di Principessa: le ghirlande fra le sue mani diventano corone. Shakespear non lascia mai di porre la poesia più elevata accanto la prosa più comune, ed è così di fatto ch' esse esistono nella natura. Egli ha dato la figura di rozzi villani a' pastori ch' ebbero cura di Perdita, acciocchè si vedesse ch' ella non riconosce che da sè medesima tutto ciò che la innalza sopra gli altri. Trovasi ancora in questo dramma un tagliaborse travestito da merciajuolo, che sparge

un' allegria impareggiabile. Egli serve a compiere la dipintura della festa campestre, a cui Perdita aggiugne un celeste incanto.

Cimbelino (Cymbeline) è pure una meravigliosa mescolanza d' elementi diversi. Shakespear vi ha congiunta una novella del Boccaccio (12) con una tradizione britannica del tempo degl' Imperatori romani, ed ha saputo annodare, per mezzo di felicissimi trapassi, i costumi della moderna società con quelli degli antichi eroi, ed eziandio coll' apparizione delle Divinità favolose. Nessuno de' tratti che possono abbellire il carattere d' una donna, fu dimenticato in quello d' Imogene: delicatezza, modestia, soavità, virtuosa alterezza, devozione e generosità illimitata verso uno sposo ingiusto ed ingannato, finalmente le sue medesime avventure, il suo travestimento, la sua morte apparente e la sua liberazione, tutto collima a formare un quadro non meno dolce che tenero e commovente. I due Principi allevati nel deserto, Guiderio ed Arvirago, sono i due riscontri delle sì leggiadre figure di Miranda e di Perdita.

In generale, Shakespear si compiace singolarmente nel dimostrare la superiorità dei doni naturali sopra i doni acquisiti. Egli dice, non mi ricorda più dove: « Di sopra all' arte che » vuol superare la natura, si trova un'arte più » sublime creata dalla natura medesima. » Laonde, egli dimostra in Miranda quanto più

vivamente commuova la grazia ingenua, che le attrattive abbellite dallo sfoggio d' uno studiato affazzonamento; e nella stessa guisa i due giovani Principi, i quali non hanno sinora affrontato che i pericoli della caccia, e non conoscono nè lo splendore del loro grado, nè la società degli uomini, ci fanno ammirare un naturale eroismo, un nobile istinto di gloria, per condurli alla quale non manca che il primo segnale dell' occasione. Nel *Cimbelino* si trovano parecchie scene atte ad accendere l'immaginazione meno capace di poesia; tale è quella dove Imogene, travestita da paggio, arriva nell' antro dei due giovani Principi, e dove questi pigliano un' amicizia infantile e insieme appassionata per un così vezzoso garzone, nel quale sono ben lontani dal sospettare una donna, e soprattutto una sorella. Tale è pure la scena dove questi Principi, ritornando dalla caccia, ritrovano il paggio immerso in un sonno simile alla morte, e dove lo seppelliscono sotto odorosi fiori, cantando un inno funebre. Quando un avvenimento tragico non è tale che in apparenza, sia che lo spettatore abbia avuto contezza della verità, sia che si desideri ch' e' la indovini, nessun poeta sa come Shakespear addolcire una trista impressione senza interamente distruggerla. Egli dà un' espressione armoniosa al dolore, e gli rende in solennità ciò che gli toglie in energia. Anche gli altri personaggi sono ottimamente disegnati.

Una figura venerabile è quella del saggio e valente Bellario, il quale, sebben vecchio e dopo un lunghissimo romitaggio, ripiglia la vita di guerriero. L'italiano Gioachimo ha una destrezza nella dissimulazione ed una prontezza d'ingegno che s' accorda a meraviglia coll' ardita menzogna ch'egli sostiene. Il padre d'Imogene, Cimbelino, ed anche il suo sposo, Postumo, sono senza dubbio grandemente sagrificati, almeno nella prima metà del dramma, ma non si potea fare altrimenti. La perfida e malvagia Regina non è che uno strumento nell' intreccio. L' orgoglio grossolano dell' imbecille suo figlio (il solo personaggio comico che vi sia) è dipinto con colori vivi ed allegri; e così questo personaggio, come la Regina vengono messi da banda mediante una punizione che succede prima dello scioglimento. Il poeta ha lasciato così poco spazio alla parte eroica del dramma, cioè la guerra de' Romani e de' Brettoni, ch' egli ne ha solo indicato gli avvenimenti per mezzo d' una specie di marcia pantomimica. Egli ha dato, in quella vece, un pieno sviluppo alle ultime scene, ove si svolgono i diversi fili di questo nodo complicato, a fine di concentrare tutto l' effetto in un fuoco unico. Questo esempio e parecchi altri possono combattere il giudizio di Johnson il quale asserisce che Shakespear suole precipitare la conchiusione de' suoi drammi. Per l' opposito, sarebbe più vero il dire che, per lasciare nell' animo un sentimento

soddisfatto, egli serba sovente per la fine de' suoi drammi degli schiarimenti i quali potrebbero, rigorosamente parlando, essere stimati inutili all' intelligenza dello scioglimento; ma è vero altresì che gli spettatori sono oggigiorno più impazienti, che non erano a' suoi tempi, di veder calare la tenda.

Giulietta e Romeo (Romeo and Juliet) non si rende singolare dalla maggior parte de' drammi che dobbiamo scorrere, nè per gli elementi della composizione nè per l' esecuzione istessa. Non v' ha che la direzione data al tutto che ne faccia propriamente una tragedia. È questa una viva dipintura dell' amore e della sua sorte infelice in un mondo ove questo tenero fiore della vita umana nasce sotto un cielo troppo inclemente. Due esseri creati l' uno per l' altro s' adorano fin dal primo sguardo. Tutto sparisce innanzi all' irresistibile attrattiva che li porta ad unire i loro destini. Eglino si maritano segretamente, ad onta de' più terribili ostacoli, confidando nella protezione dell'Onnipotenza. Funesti avvenimenti mettono l' uno dopo l' altro a prova la loro eroica fedeltà: essi vengono forzatamente separati, ma tosto una morte volontaria li riunisce nel seno della tomba e dell' eternità. Tutti questi fatti si trovano in una istoria non inventata da Shakespear (13), e che narrata nel modo più semplice eccita sempre il più tenero interesse. Ma era riserbato a questo poeta di unire in un medesimo quadro la purezza del cuore e

l'ardore dell'immaginazione, la nobile eleganza de' costumi e la violenza delle passioni. Una simile istoria diventa nelle mani di Shakespear un inno magnifico a quell' inesprimibile affetto che fa spiegare all' anima il volo più alto, e sembra comunicare agli stessi sensi una natura immateriale. Ma questo inno è pure un' elegia melancolica sulla fragilità di una tale passione, sulla breve durata che la sua medesima essenza e le circostanze esterne le hanno assegnate; egli è l' apoteosi a un tempo e la pompa funebre dell' amore. Noi lo vediamo questo amore qual celeste scintilla che avvicinandosi alla terra diventa un baleno fulminante, la cui fiamma investe e consuma i mortali. Tutto ciò che hanno d' inebbriante i profumi della primavera, tutto ciò che ha di melodioso il canto dell' usignuolo, tutto ciò che ha di fresco e di delicato una rosa pur mo' sbocciata, è l' anima di questa poesia. Ma con un volo ancor più rapido del tempo devastatore, il poeta attraversa la regione della vita, passa dall' espressioni timide e insieme audaci d' un amore violento infin dal suo nascere, ad un abbandono illimitato, a voti irrevocabili, e, s' avanzando per mezzo il tumulto del piacere e gli accenti della disperazione, si precipita impetuosamente verso una catastrofe funesta, verso la morte dei due amanti. Ma nel seno istesso della morte, ei li fa parere ancor degni d' invidia, poichè trionfano della possanza che li vuol separare, e sembra

che il loro amore si libri sopra di essi. In questa dipintura inimitabile egli ha raccolto ciò che v'ha di più dolce e di più amaro, l'amore e l'odio, le feste giulive ed i funesti presentimenti, l'ara nuziale e la stanza funerea, la pienezza della vita ed il nulla della tomba; e tutti questi contrasti sono talmente raddolciti, si confondono talmente nell'unità d'un' impressione generale, che la ricordanza che ne resta nell'animo, somiglia al lungo echeggiare d'un solo concento melancolico, ma prodigiosamente armonioso.

Mi sono studiato di far sentire, in una scrittura già mentovata, il merito dell'orditura di questo dramma, i ponderati motivi che hanno determinata la scelta de' differenti caratteri, il felice accordo di tutte le circostanze accessorie, nè voglio qui ripetere le cose medesime. Mi ristringerò dunque a far qui notare un tratto ch'io aveva allora passato sotto silenzio, e che potrà mostrare come Shakespear prepari da lontano gli avvenimenti. La sola inverisimiglianza che ci abbia in questa istoria, è la bevanda che il frate porge a Giulietta, bevanda che non solamente le concilia il sonno, ma la pone per un tempo esattamente calcolato in uno stato simile alla morte. Or, come mai il poeta ci adduce egli a credere che il padre Lorenzo possegga un simile segreto? Col mostrarlo a'nostri occhi per la prima volta in un orto dov'egli sta raccogliendo delle piante, e fa delle riflessioni

sopra le loro virtù portentose. Il discorso di questo pio vecchio è pieno d'un senso profondo. Da per tutto egli vede nella natura emblemi del mondo morale; e quella medesima sapienza che gliene fa penetrare i misteri, gl' insegna conoscere parimente il cuore umano. Per tal guisa, una circostanza ribelle, o per lo meno ingrata, è divenuta nelle mani del poeta la sorgente d' una vera bellezza.

Se il dramma di *Giulietta e Romeo* sembra rischiarato dai raggi dell' aurora, ma d'un'aurora le cui nubi infiammate annunziano un giorno tempestoso, l' *Otello* è coperto di fosche ombre. Egli è un quadro di Rembrand. Ma qual felice sbaglio è mai quello che fece prendere a Shakespear il Moro dell' Affrica settentrionale, il Saracino battezzato, di cui si parla nella Novella originale (14), per un vero Etiope? Si riconosce in Otello la natura selvaggia di quell' ardente zona che produce gli animali più feroci e le piante più velenose. Il desiderio della gloria, le leggi straniere dell'onore, costumi più dolci e più nobili non l'hanno domato che in vista. La gelosia non è in lui quella delicata irritabilità del cuore che si unisce ad un entusiastico rispetto per l' oggetto amato; ma è la sensuale frenesia che introdusse ne' climi cocenti l' indegna costumanza di rinchiudere le donne, e tanti altri abusi contro natura. Una stilla di questo veleno versata nel suo sangue vi eccita la più spaventevole effervescenza. Otello si mostra

nobile, sincero, pieno di fidanza, riconoscente all'amore ch'egli inspira; è un eroe che sprezza il pericolo, il degno capo de' suoi soldati, il fermo sostegno dello Stato. Ma il potere puramente fisico delle sue passioni abbatte d'un colpo le sue virtù adottive, e il selvaggio mette in esso al di sotto l'uomo incivilito. Questa medesima tirannia del sangue sopra la volontà si manifesta nell'espressione del suo sfrenato desiderio di vendicarsi di Cassio: ed allorchè, riavuto dal suo acciecamento, i rimorsi, la tenerezza ed il sentimento dell'onore offeso si destano a un tratto nel suo seno, egli si rivolge contro sè stesso con tutto il furore d'un despoto che punisce il suo schiavo ribelle. Egli soffre doppiamente; soffre nelle due sfere entro cui si divide la sua esistenza.

Se l'inclito Moro porta soltanto sopra il suo volto le fosche tinte del sospetto e della malvagità, Jago è nero infin nel fondo dell'anima. Egli si mette a' fianchi d'Otello qual Genio malefico, le cui perfide insinuazioni non gli lasciano alcun riposo. Si direbbe che relazioni naturali rendono la sua influenza più possente che quella del buon Angelo d'Otello, Desdemona. Non mai fu messo sulla scena uno scellerato più scaltrito di Jago; egli tende le sue insidie con tal arte che diventano inevitabili. Non si comporterebbe l'indignazione che inspira il suo fine, se l'attenzione non si rivolgesse tutta intera verso i suoi mezzi che danno

alla mente un' occupazione continua. Maestro consumato nell' arte della dissimulazione, egli non pare freddo, malcontento, feroce, se non quando ardisce permettersi d'apparir tale; ma è poi umile e piaggiatore tosto che stima necessario d' usar questa maschera. Inaccessibile alle commozioni disinteressate, egli sa suscitare a suo grado le passioni degli altri e far suo profitto della presa ch' esse gli danno. Egli è pure eccellente osservatore degli uomini, quant' esser può chi non ha imparato dall' intimo sentimento a conoscere i più nobili stimoli delle loro azioni. La sua pertinace incredulità sulla virtù delle donne non è simulata; è conseguenza naturale del suo modo di pensare, e che lo rende tanto più atto ad eseguire il suo disegno. Siccome egli vede ogni cosa dal lato cattivo, così distrugge aspramente l' incanto dell'immaginazione in tutto ciò che appartiene all' amore. Egli vuole esacerbare e disgustare i sensi d'Otello, affinchè il suo cuore non gli chiarisca l' innocenza di Desdemona. Ciò spiega perchè Jago adopera espressioni che fanno inorridire il pudore. Se Shakespear avesse scritto a' dì nostri, sicuramente le avrebbe mitigate, ma la verità de' colori vi avrebbe alquanto perduto.

Desdemona è una vittima senza macchia. Forse non si vede in essa l' ideale della grazia e dell' inspirazione passionata, come in Giulietta; ma ella è dolce, umile, semplice e così innocente, che non può nè meno concepir

l'idea dell' infedeltà, e sembra creata a posta per essere una moglie tenera e affezionata. Il bisogno di consecrare altrui la sua vita, questo istinto naturale delle donne, ha cagionato l'unico suo fallo, il suo matrimonio senza saputa del genitore. La scelta ch' ella ha fatta, sembra un errore della sua immaginazione; e pure ciò che le ha tocco il cuore per Otello, è quello precisamente che porta una donna ad onorare nel suo sposo il suo protettore e il suo signore: l' ammirazione pel coraggio, la pietà pe' corsi pericoli. Grand' arte si scorge nell' aver rappresentato Desdemona, che non s' accorge della sua imprudenza, ad accendere sempre più la gelosia del Moro colle sue vive preghiere in favor di Cassio. Per far maggiormente risaltare la purezza di questo essere angelico, Shakespear le ha dato in Emilia una compagna di costumi equivoci. Non ci ha che la colpevole leggerezza di questa Emilia, che possa far comprendere come mai Desdemona non confessa il furto del fazzoletto, allorchè Otello glielo ridomanda con trasporto; poichè altrimenti una simile circostanza sarebbe la più difficile di tutte a giustificare. Il giovine Cassio, amabile, generoso, ma facile ad essere sedotto, è pure disegnato come si conveniva, affinchè potesse eccitare ingiusti sospetti. I pubblici avvenimenti dei due primi atti ne mostrano Otello nel più glorioso aspetto, cioè come l' appoggio di Venezia e lo spavento de' Turchi: e così questi avvenimenti,

come le dissensioni de' Capelletti e de' Montecchi nella *Giulietta e Romeo*, servono ancora a far uscire la favola dal cerchio delle relazioni domestiche. Quale eloquenza potrebbe dipignere la forza spaventosa della catastrofe di questa tragedia! quali espressioni potrebbero dar l' idea di quel tumultuoso conflitto tra affetti d' una tal violenza, che, troppo compressi nel cuore dell' uomo, s' aprono un varco nell' eternità!

L' *Amleto* è unico nella sua specie: è la tragedia del pensiero. Inspirata da meditazioni profonde e non mai terminate sul destino umano e sulla buja confusione degli avvenimenti terrestri, essa eccita le meditazioni medesime nell' animo dello spettatore. Un' opera cotanto enigmatica somiglia a quelle equazioni irrazionali che non si possono mai sciogliere, ed in cui resta sempre una frazione d' una grandezza sconosciuta. Ad onta di tutto quanto è stato detto e scritto sopra questo soggetto, nessun pensatore che se ne occupi di bel nuovo, potrà mai concordare interamente con quelli che lo precedettero, nella sua maniera di riguardare il senso di ciascuna parte e la loro unione. Ciò che deve soprattutto recar meraviglia, si è come un' opera, ove sono tanti disegni nascosti, e la cui base giace in una tale profondità, sembri fatta a primo aspetto per piacere alla moltitudine. E per verità, tutto ciò che si vede in essa, è sorprendente ed animato. La spaventevole apparizione dello spettro

colpisce infin dal primo momento l'immaginazione; poscia il dramma rappresentato nel mezzo della tragedia medesima, ove si vede ripetuto, come in uno specchio fedele, il delitto la cui punizione invano domandata forma il soggetto della composizione; lo spavento del Re a tale spettacolo; la simulata follìa d'Amleto e la follìa reale d'Ofelia; la morte e la sepoltura di questa fanciulla; l'incontro d'Amleto e di Laerte sopra la tomba di essa; il loro duello; la grande catastrofe; finalmente l'ingresso del giovane eroe Fortinbras il quale con pompa militare rende gli ultimi uffici a tutta una famiglia di Re (a che bisogna aggiugnere ancora le scene caratteristiche di Polonio, de' cortigiani, e de' beccamorti; scene che hanno tutte il loro significato peculiare); tutti questi accidenti empiono il teatro del più vivo e più variato movimento. La sola circostanza che potrebbe far riputare questo dramma per meno teatrale degli altri, si è che l'azione principale si arresta, o sembra anzi retrogradare nelle ultime scene. Questo effetto era inevitabile, e dipende dalla qualità dell'argomento. Il fine generale dell'opera è di mostrare come la riflessione che vuol ponderare tutte le relazioni e tutte le conseguenze possibili d'un progetto, fino agli ultimi limiti dell'umana previdenza, reprime le forze attive dell'anima. E, come dice Amleto stesso,

« Il pallore del pensiero assale i colori na-
» turali della risoluzione; ed imprese piene di
» nerbo e di vigore, allorchè queste vane con-
» siderazioni le sviano dal loro corso, perdono
» fino al nome d' azione. »

Io non saprei, secondo il mio modo d' osservare i disegni del poeta, giudicare così favorevolmente, come fa Goethe, del carattere d'Amleto. È ben vero ch' egli è un Principe, il cui spirito è mirabilmente coltivato, le cui maniere sono degne del suo grado, ch' è dotato d'uno squisito sentimento delle convenevolezze, e che unisce ad una nobile ambizione la facoltà d' ammirare in altrui le qualità che non possiede egli stesso; egli spiega uno straordinario ingegno a fare il pazzo; colle stesse verità che dice a coloro che hanno ordine di spiare i suoi passi, e collo spirito infinito onde si fa giuoco di essi, li persuade della sua follìa: ma pure egli manifesta la debolezza della sua volontà ne' suoi disegni così spesso ideati, e non mai recati ad effetto. Egli rende giustizia a sè stesso quando dice che non ci ha maggior dissimiglianza, che fra Ercole e lui: ha un' inclinazione naturale a seguir vie obblique, nè sempre è la necessità che lo sforza a far questo; sovente è di mala fede con sè medesimo, e le difficoltà ch' egli si fabbrica di continuo, non sono che pretesti per nascondere la sua mancanza di risolutezza. Amleto nutre de' *pensieri*, come dice egli stesso, *che hanno in sè un*

quarto di saggezza, e tre quarti di vigliaccheria. Ma soprattutto egli viene accusato di durezza verso Ofelia, quando rifiuta l'amore ch' egli stesso ha cercato d' inspirarle; e d' insensibilità, alla notizia della morte di questa fanciulla: morte ond' egli medesimo è la cagione involontaria. Ma sì profondamente egli è immerso nel suo proprio affanno, che non gli resta favilla di pietà per gli altri, e la sua indifferenza offre la misura del disordine dell' animo suo. È però vero che si osserva in esso una cotal gioja maligna, quando la necessità od il caso, che soli possono eccitarlo a colpi arditi, lo hanno liberato de' suoi nemici. È questo il sentimento ch' egli esprime in occasione dell' uccision di Polonio, e della pena ch' egli fa ritornare sul capo de' suoi perfidi amici. Amleto non prende sicurtà di nulla, dubita di sè stesso e di tutto l' universo. Egli passa dalle espressioni della confidenza religiosa a quelle d' uno scetticismo scrutatore; crede all' ombra di suo padre, la vede, ma com' ella è svanita, sì la reputa un' illusione. Egli giugne fino a dire che nulla è moralmente buono o cattivo, se non in quanto la fantasia lo giudica tale. Il poeta si perde insieme col suo eroe in un laberinto di pensieri che non hanno nè capo nè fine, e il Cielo medesimo sdegna di rispondere, per mezzo del corso degli avvenimenti, alle domande che gli vengono indirizzate colle più vive istanze; una voce che sembra discendere dall' alto, implora

la vendetta d' un mostruoso delitto, e non sorte alcun effetto. I colpevoli, è vero, sono alla fine puniti, ma solo per una specie di casualità, e non, come sarebbe stato uopo, per dare un solenne esempio della giustizia celeste, mediante una concatenazione d' effetti inevitabili. La perplessità, la perfidia, od una rabbia subitanea strascinano tutti i personaggi ad una rovina comune, ed innocenti e rei sono colpiti dal medesimo fato. Il destino umano si presenta in questo dramma come una Sfinge gigantesca che propone a' mortali un formidabile enigma, e immerge nell' abisso della dubbiezza tutti quelli che non sanno scioglierlo.

Allegherò come un esempio delle finezze di Shakespear a cui non fu posto mente sinora, lo stile del discorso d' Ecuba recitato dal commediante nell' *Amleto*. Gl' interpreti misero sovente in quistione se Shakespear avea realmente composto questo passo, e, caso che lo avesse tolto altronde, s' egli avea voluto far l' elogio dell' opera onde l' avea tratto, o prendere a riso l' enfasi di alcuni poeti tragici del suo tempo. Ma non si è pensato che non si doveva giudicare un cosiffatto discorso in sè stesso, ma secondo il luogo ov' è inserito. Affinchè un dramma intruso in un altro dramma sembrasse una finzione scenica, bisognava che uno stile elevato differisse assolutamente dalla favella più naturale de' personaggi innanzi a cui si suppone ch' esso venga rappresentato. Perciò

Shakespear ha caricato tutto il resto del frammento tragico di rime obbligate e d' antitesi sentenziose. Ma questo genere non poteva convenire al linguaggio d' Ecuba che deve esprimere una viva commozione. Non rimaneva dunque al poeta altro spediente che quello da lui scelto, l' esagerazione del patetico. Questo discorso non è certamente privo di ampollosità, ma ci si trova nondimeno quanto basta di vera grandezza a far sì che un attore, avvezzo a sollevarsi artificiosamente, possa recitarlo con calore. Del resto, non si dee supporre che Shakespear conoscesse così poco l'arte sua, da non s' accorgere che una tragedia, ove Enea fa un pomposo racconto d' un avvenimento così antico, com' era allora la caduta di Troja, non poteva essere nè drammatica nè teatrale.

Ho già parlato, in passando, del *Macbeth*. E chi potrebbe esaurir l' elogio di questo sublime lavoro! Dopo l' *Eumenidi* d' Eschilo, la poesia tragica non aveva prodotto niente di più grande, nè di più terribile. Le Streghe, a dir vero, non sono Divinità infernali, nè tali debbono essere; sono vili agenti dell' Inferno. Un poeta tedesco si è stranamente ingannato, quando volle dar loro la dignità tragica, e che ne fece degli esseri intermedj fra le Parche, le Furie e le Maghe, destinate a dare agli uomini avvertimenti e lezioni. Ma non si può mettere sovra Shakespear una mano temeraria, che non si porti la pena di tanto ardimento: ciò ch' è

perverso, è pur difforme di sua natura, ed è contraddittorio il cercare di nobilitarlo. Parmi che in questo e il Dante e il Tasso abbiano colto il segno più diritto che Milton, nella dipintura de' Demonj. Che nel secolo d'Elisabetta si credesse o no agli Spiriti ed alla magìa, è questa una quistione totalmente aliena dall' uso che fece Shakespear, nell'*Amleto* e nel *Macbeth*, delle tradizioni popolaresche. Nessuna superstizione s' è potuta conservare e diffondere per più secoli e fra popoli diversi senza che avesse un fondamento nel cuore umano; e ad una tale disposizione si dirige il poeta. Egli evoca dagli abissi in che si asconde, lo spavento dell' ignoto, il segreto presentimento d' una parte misteriosa della natura, d' un mondo invisibile intorno a noi. Egli vede pertanto la superstizione e come pittore e come filosofo; non già, dirò vero, come un filosofo che la disapprova e se ne ride, ma, ciò che è ben più raro infra gli uomini, come un pensatore il quale rimonta all' origine di tante opinioni, così sragionevoli a un tempo e così naturali, e la svela a' nostri occhi. Se Shakespear avesse arbitrariamente cambiato le tradizioni popolaresche, avrebbe perduto i privilegi ch' esse gli davano, e le sue più ingegnose invenzioni non sarebbero sembrate che novelle ideate a capriccio. Il modo com' egli presenta le Streghe, ha non so che di magico; egli crea per esse un linguaggio particolare, che, sebbene

composto d'elementi conosciuti, pare una mescolanza di formule da scongiuri. Le frequentissime rime e la singolar misura de' versi danno l'idea della sorda musica che accompagna le danze notturne di cotesti esseri tenebrosi. Spiace di trovarvi i nomi d'oggetti nauseanti; ma chi ha mai supposto che la magica caldaja fosse piena di gradevoli aromati? Ciò sarebbe, come dice il nostro poeta, un voler che l'inferno desse buoni consigli. Questi schifi ingredienti, da cui fugge l'immaginazione inorridita, sono quivi il simbolo delle forze avverse che fermentano nel seno della natura, e il morale ribrezzo che ne sentiamo, supera il disgusto de' sensi. Le Streghe parlano fra loro come donnicciuole, poichè tali debbono essere; ma il loro stile si solleva quando si rivolgono a Macbeth. Le profezie che pronunziano esse medesime, o che fanno pronunziare a Fantasimi, hanno quell' oscura brevità, quella solennità maestosa che si ritrova in tutte le parole degli Oracoli, e che sparse mai sempre il terrore infra i mortali. Si vede pure che queste Lammie non sono che stromenti, governati da Spiriti invisibili, e che di per sè non si sarebbero potute innalzare all'alta sfera donde influiscono sopra avvenimenti non meno grandi che terribili. E perchè mai Shakespear ha fatto lor sostenere nella sua tragedia la medesima parte ch' esse sostengono, secondo le antiche cronache, nell' istoria di Macbeth? Vien commesso un gran

misfatto; un vecchio venerabile, il migliore de' re, Duncan, è trucidato, in grembo al sonno e ad onta delle sante leggi dell' ospitalità, da uno de' suoi sudditi colmato per esso di benefizj. Naturali motivi sarebbero sembrati troppo deboli a spiegare un' azione cosiffatta, od almeno sarebbe stato mestieri dipigner colui che la eseguisce come il più nero ed il più consumato malfattore. Shakespear concepì un' idea sublime; ha mostrato un eroe pieno di grandezza, ma ambizioso, che succumbe ad una prova profondamente combinata dall' inferno, e che conserva l' impronta della primitiva nobiltà del suo animo in tutti gli eccessi a cui è strascinato dalle necessarie conseguenze del suo primo delitto. La strage di Duncan può essere appena attribuita a Macbeth, e ciò che v' ha di più odioso, ritorna sul capo degl' instigatori di questa orribile azione. La prima idea gli fu inspirata da quegli esseri, tutta l' attività de' quali è diretta verso il male. Le Streghe sorprendono Macbeth nell' ebbrezza della gloria dopo un combattimento in cui fu vittorioso. Esse fanno sfolgorare innanzi a' suoi occhi, qual promessa del destino, l' immagine delle grandezze ch' egli non può conseguire se non per via d' un delitto, e danno autorità alle loro parole coll' immediato adempimento d' una prima predizione. Ben presto si para innanzi l' occasione d' uccidere il Re; *lady* Macbeth scongiura il suo sposo di non lasciarsela sfuggire. Ella adduce

e sostiene con calore tutti i pretesti che possono colorare e nobilitare un tal misfatto; e Macbeth, fuor di sè, lo consuma in uno stato di vaneggiamento. Ma il rimorso, ond' egli avea scorto l' orrore prima di così enorme delitto, invade il suo cuore sì tosto ch' ei l' ha commesso, nè più gli lascia alcun riposo nè di giorno nè di notte. Nondimeno egli cade ne' lacci dell' inferno: con raccapriccio noi vediamo questo guerriero che pur dianzi sfidava la morte, ora ch' egli ha messo a repentaglio la vita avvenire, attenersi con ansietà alla sua esistenza terrestre, e rovesciare spietatamente tutto ciò che, secondo i suoi neri sospetti, lo minaccia d' alcun pericolo. Se detestiamo i suoi attentati, sì non possiamo senza qualche pietà riguardare lo stato dell' animo suo. Deploriamo la perdita delle sue nobili disposizioni; e nondimeno ammiriamo ancora, nel modo ch' egli compera la sua vita, la tenzone d' una volontà coraggiosa contro una vile coscienza.

Sembra che il destino degli Antichi regni ancora in questa tragedia. Infin dalla prima scena vi si manifesta l' azione d' un potere soprannaturale; ed il primo avvenimento, ond' esso è l' origine, si trae seco inevitabilmente tutti gli altri. Vi si rinvengono quegli oracoli ambigui che, adempiendosi letteralmente, ingannano chi lor s' affida. Nondimeno, intenzioni più elevate che quelle del paganesimo, hanno

inspirata quest'opera. Il poeta ha voluto mostrare che se ha luogo sulla terra il conflitto del bene e del male, ciò non succede senza la permissione d' una Provvidenza la quale converte in benefizj più universali la maledizione che pochi mortali si hanno provocata sul loro capo.

Il poeta dispensa alla fine una giusta retribuzione a tutti i personaggi del suo dramma. La più colpevole de' complici del regicidio, *lady* Macbeth, cade in una malattia insanabile cagionata da' suoi rimorsi. Ella si muore senz' essere compianta da suo marito, con tutti i segni della disperazione. Macbeth è giudicato ancor degno di morir della morte degli eroi sul campo di battaglia. Il prode Macduff, il liberatore della sua patria, ottiene in sorte la soddisfazione di punire di propria mano l' uccisore di sua moglie e de' suoi figli. L' oggetto della gelosia di Macbeth, Banco, espìa con una pronta morte l' ambiziosa curiosità che lo indusse a voler conoscere un glorioso avvenire; ma siccome non s' è lasciato sedurre dalle insinuazioni delle Streghe, il suo nome è benedetto nella sua posterità, ed i suoi figli possederanno d' età in età quella corona di cui Macbeth si è impadronito soltanto nel breve spazio del viver suo. Quanto al corso dell' azione, questo dramma è assolutamente il contrario dell' *Amleto*; esso procede con terribile celerità dalla prima catastrofe (l' uccisione di Duncan) fino alla conchiusione, e tutti i disegni, non sono prima concepiti, che vengono recati ad effetto.

In tutti i tratti di questo ardito disegno si ravvisa un secolo vigoroso, un clima settentrionale che produce uomini di ferro. È difficile determinare esattamente la durata dell' azione; secondo la storia, essa comprende forse parecchi anni, ma sappiamo che il tempo più carico d'avvenimenti è sempre il men lungo per l'immaginazione; e ciò che trovasi qui rinchiuso in breve spazio, non pure in riguardo agli avvenimenti esterni, ma relativamente allo stato morale de' personaggi, è veramente prodigioso. Egli sembra che sieno stati tolti tutti gli ostacoli che ritardano l' immenso orologio del tempo, e che le sue ruote girino con ispaventevole rapidità. Nulla è paragonabile al potere di questo quadro per eccitare il terrore. Si raccapriccia a ricordare l' uccisione di Duncan, il simulacro del pugnale che volteggia innanzi agli occhi di Macbeth, l' apparizione di Banco in mezzo al convito, l' arrivo notturno di *lady* Macbeth addormentata. Simili scene sono uniche: Shakespear solo potè concepirne l' idea; e se più sovente si presentassero sulla scena, bisognerebbe mettere la testa di Medusa nel novero degli attributi della Musa tragica.

Farò notare ancora una circostanza molto accessoria, la quale mostrerà che Shakespear non mancava d' accorgimento politico, e che seppe destramente lusingare un Re in un' opera il cui disegno è per altro affatto poetico. Giacomo I traeva l' origine sua da Banco, e fu il primo

sovrano che unì le tre corone d' Inghilterra, di Scozia e d' Irlanda; e però lo vediamo passare col segno visibile di questa triplice potestà nella magica processione della grotta, e gli si promette una lunga serie di successori. Con molta naturalezza si fa pur menzione della prerogativa di guarir certe malattie per opra dell' imposizione delle mani; prerogativa che il Re Giacomo asseverava d' avere ereditato da Edoardo il confessore (*), e ch' egli teneva in gran conto. Simili applicazioni si possono certamente permettere senza rischio per la poesia: non altrimenti Eschilo vantava l' Areopago a' suoi concittadini, e Sofocle celebrava la gloria d'Atene.

In quella guisa che Shakespear nel *Macbeth* ha portato il terrore al suo grado più alto, così pare che nel *Re Lear* egli abbia esausto i fonti della pietà. L' attenzione non si dirige sui personaggi che operano, ma sovra quelli che soffrono. Non si tratta qui d' una sciagura, come son quelle della maggior parte delle tragedie,

---

(*) Nominando Edoardo il confessore, si determina l' epoca in cui debb' essere avvenuto questo fatto. Le rovine del castello di Macbeth sussistono ancora ad Inverness, ed i Conti presenti di Fife sono discendenti del prode Macduff. Essi godettero, infino all' aggregazione della Scozia, privilegi speciali in ricompensa de' servigi che i loro antenati avevano renduto alla corona.

ove sembra che gl' impensati dardi della fortuna facciano risaltare chi n' è colpito, ed ove gloriose consolazioni accompagnano la ricordanza di quanto egli ha perduto. Trattasi della caduta in quella profonda miseria che spoglia l' infelice non solamente di tutto l' esterno suo splendore, ma eziandio delle sue prerogative naturali, e lo getta in preda all' indigenza e all' abbandono de' suoi più cari. La nera ingratitudine di due figlie avvilisce nella persona d' uno sventurato la triplice dignità di vecchio, di padre, di re. Il vecchio Lear, sedotto da una insensata tenerezza, ha dato tutto quanto possedeva a queste sue figlie, le quali gli niegano un asilo, ond' egli è costretto d' andare accattando un tozzo di pane. La sua ragione, indebolita dall' età, si altera totalmente, ed egli è già caduto in una demenza incurabile quando si vuol ritrarlo da uno stato così abbietto. Le tenere cure d' un' altra sua figlia, e l' affezione d' un vecchio amico non possono più nulla sopra di lui; le sue forze morali e fisiche sono spente, nè altro più gli resta della vita, che la facoltà d' amare e di soffrire. Qual più bel quadro di quello dell' incontro di Lear con Edgar, nel cuor d' una notte procellosa, entro una misera capanna! Edgar, giovinetto cui la perfidia di suo fratello e l' error di suo padre hanno pure precipitato da uno stato illustre, s' invola alla persecuzione ed erra di piaggia in piaggia qual mendico invaso dallo spirito

maligno. Il Buffone del Re, ad onta del volontario avvilimento che fa supporre il suo stato, è, dopo il conte di Kent, il compagno più fedele ed il più saggio consigliere del vecchio Lear: egli nasconde assai di ragione e un buon cuore sotto l'abito grottesco della follìa, mentre che il generoso Edgar fa parimente l'insensato; e queste due simulate pazzie fanno ancor più risaltare la demenza reale che va crescendo ad ogni istante nel Re, da poi che il suo cuore è stato lacerato dal più terribile affanno. Qual forte perturbazione d'animo eccita ancora la riunione d'Edgar e di Glo'ster, dopo che quest'ultimo è stato privato della vista! e quale spettacolo più commovente di questo figlio scacciato (*Edgar*), che diventa la scorta di suo padre (*Glo'ster*), il quale sotto specie d'un ossesso è ancora il suo angelo custode, e lo preserva dal suicidio a cui lo spingeva la disperazione! Ma chi potrebbe misurar la forza delle situazioni e delle immagini colle quali il poeta, in questa terribile tragedia, scuote la nostr'anima?

Non farò che una riflessione sull'orditura generale del dramma. Shakespear ha lasciato l'istoria di Lear e delle sue figlie tal quale gli fu trasmessa da una vecchia tradizione, e non vi ha pure alterato alcuno de' particolari che caratterizzano la semplicità de' tempi antichi; ma questa tradizione non conteneva nulla che si riferisse a Glo'ster ed a' suoi figli. Shakespear

tolse un tale aneddoto da un altro poeta, e gli piacque d'inserirlo nel suo soggetto. Questo episodio fu biasimato come contrario all' unità d'azione. Nondimeno v'è sempre unità quando le parti frammesse contribuiscono all' intreccio ed allo scioglimento generale. Ora con quale ingegnoso artifizio questi due rami principali della composizione s' intralciano a vicenda! L' affezione di Glo'ster per l' infelice re Lear porge a suo figlio Edmondo il mezzo di consumare la sua rovina; e, in conseguenza di questa medesima affezione, Edgar, il figlio scacciato, diventa il liberatore di suo padre. D'altra parte, Edmondo sostiene con attività la causa di Regana e di Gonerilla, e la colpevole passione ch'egli inspira loro, è ciò che le strascina entrambe alla morte che hanno meritata. Laonde le condizioni essenziali d' un' opera drammatica si trovano adempiute in tale componimento; ma è questo il minor pregio d' un concorso di fatti che è forse la sorgente delle sublimi bellezze ond' esso ridonda. La sostanza di queste due situazioni è assai somigliante: è sempre un padre che mal conosce il migliore de' suoi figli; sono sempre de'figli ingiustamente preferiti che ricompensano il padre loro colla distruzione d'ogni sua felicità. Ma pure accanto ad una tal rassomiglianza generale ci ha delle circostanze particolari così differenti, che queste due dipinture, le quali operano egualmente sul cuore, formano un perfetto contrasto per l' immaginazione. Se il solo Lear

fosse stato renduto infelice da' suoi figliuoli, l'impressione, benchè tale da lacerar l'anima, sarebbe stata quella che deriva da un infortunio particolare; ma l'unione di due esempi così inuditi si para innanzi come un sovvertimento dell'ordine universale, il quadro diventa gigantesco, e cagiona quel genere di spavento che ne farebbe gelare se le sfere celesti si sbalzassero fuor del loro cammino.

Per salvare in qualche maniera l'onore della natura umana, Shakespear tien presente ognora all' animo degli spettatori che tali avvenimenti succedono in un secolo di barbarie, e benchè non accordi con bastevole dottrina tutte le circostanze del suo dramma coll' epoca da esso indicata, egli cerca non pertanto di far capire che gl' Inglesi che pone in iscena, erano ancora pagani. Egli è sotto questo aspetto che giudicar bisogna l'espressioni e le particolarità di costumi che sembrano d'un'estrema rozzezza: tale è per esempio la maniera indecente con cui Glo'ster riconosce il figlio suo naturale, e la ributtante crudeltà che usa lo stesso Duca di Cornwall contro Glo'ster. Tutto, fino alla virtù del prode Kent, porta in sè l'impronta di que' tempi di ferocia, che un indomito vigore si manifestava in ogni azione. Shakespear non ha cercato d'ornare il Re di qualità inutili; il suo stato lo rendeva così degno di compassione, che ben si potea confessare ciò ch' egli aveva fatto per attirar sopra di sè tante sciagure. Lear è irascibile e imperioso;

egli dà segno d' esser già rimbambito quando sbandisce la più giovane delle sue figlie, perchè questa ricusa d' imitare le ipocrite esagerazioni delle sue sorelle. Ma non ostante tutti questi difetti, egli ha un cuore profondamente sensitivo e capace della più viva riconoscenza, e ancor si vedono tralucere concetti degni d'un Re dall'offuscamento della sua ragione. Non oso accostarmi di parlar di Cordelia e delle mirabili espressioni, comechè in piccolo numero, che fanno conoscere il celeste suo animo. Non ci ha che Antigone a cui si possa paragonarla. Si è trovato che la sua morte faceva inorridire; e quindi, allorchè si rappresenta in Inghilterra questo dramma, Cordelia comparisce alla fine e felice e trionfante. Ma io confesso di non comprendere quale idea si facciano alcuni dell' arte drammatica e della concatenazione delle parti d' un' opera, quando essi credono di potere a lor senno accomodar due scioglimenti alla medesima composizione. Dopo che Lear ha sopportato tanti mali, non ci ha più che il dolore di perdere Cordelia che possa farlo morire in un modo teatrale; e s' egli viene rimesso nel suo primo stato, il complesso del dramma perde il suo significato. Nel disegno di Shakespear tutti i colpevoli sono puniti, perchè il malvagio corre incontro alla propria rovina; ma i soccorsi della virtù arrivano troppo tardi o sono insufficienti contra l'attiva destrezza del vizio. I personaggi non hanno che una fede vacillante nella

giustizia degli Dei, e quale esser doveva appresso de' pagani; ed il poeta ne dimostra che questa fede, per essere pienamente raffermata, debbe estendersi sovra uno spazio più vasto della corta vita de' mortali.

Le cinque tragedie, di cui parlavamo, sono meritamente le più celebri fra l'opere di Shakespear. Nelle tre ultime soprattutto egli spiega un volo quasi soprannaturale. La mente si perde nella contemplazione di ciò ch'essi rinchiudono di sublime e di profondo, e l'anima è tutta agitata da quanto hanno di terribile. Alcune delle tragedie storiche di questo poeta hanno tuttavolta una grande perfezione nel loro genere, e in tutte si trova qualche merito particolare.

Ciò che innanzi tratto ammirar si deve ne' tre drammi tolti dall'istoria romana, *Coriolano, Giulio Cesare, Antonio e Cleopatra*, è l'abilità del poeta, il quale, escludendo rigorosamente qualunque mescolanza estranea e qualunque supposizione arbitraria, seppe non pertanto adempiere le condizioni essenziali dell'arte drammatica. Queste composizioni sono una cosa istessa; altro fine par che non abbiano, fuor solamente di riprodurre l'istoria: e pure sotto quest'apparenza cotanto semplice nascondono un' arte maravigliosa. Shakespear sa scoprire il punto di veduta poetico per ciascuno de' fenomeni del passato. Senza cambiar nulla ad un'azione, ci la separa dall'immensa catena degli scorsi avvenimenti; la riduce ad unità, e le assegna

convenienti confini. Le forme drammatiche più grandi e meno vincolate fanno quivi rivivere sotto a' nostr' occhi l' antica Roma, e gli eroi di Plutarco sono celebrati da una poesia tutta fuoco ed anima.

Dove si trova maggior mescolanza di comico, è nel *Coriolano*. Shakespear si lascia sempre trasportare all' allegria qualora dipigne la plebe ed i ciechi suoi moti. Pare ch' egli pur tema non forse apparisca tutta la dabbenaggine onde carica i Plebei in questo dramma, e quindi la fa maggiormente spiccare per mezzo del satirico ed originale personaggio d' un vecchio chiamato Menenio. Da ciò risultano scene giocose d' un genere affatto particolare, e che non possono aver luogo se non in drammi politici di questa specie. Io citerò, fra l' altre, quella in cui Coriolano, per giugnere al consolato, deve brigare i voti de' cittadini dell' infima classe: siccome gli ha trovati vili alla guerra, così gli sprezza senza ritegno, e non si potendo risolvere a far segno dell' usata umiltà, carpisce loro alla fine i suffragi con isfidarli.

Ho già dimostrato altrove (T. II, f. 55) perchè faceva mestieri, nel *Giulio Cesare*, onde l' azione fosse compiuta, che il dramma continuasse fino alla sconfitta di Bruto e di Cassio. Non è Cesare l' eroe della tragedia, ma sì Bruto; e il suo carattere vi è sviluppato colla massima diligenza. Nondimeno il poeta ha indicato con finezza d' ingegno la superiorità che davano a

Cassio un volere più forte e disegni più giusti sugli avvenimenti. L'anima di Bruto era troppo esaltata a poter essere capo di parte in uno Stato già corrotto, e di fatto egli commise degli errori che fecero prendere una piega sinistra alla causa de' congiurati. Si appuntò da taluno la jattanza de' discorsi di Cesare; ma poichè il poeta non lo fa operare, è uopo ch' egli faccia conoscere la sua grandezza mercè dell' impressione che produce sopra gli altri, e della sua fidanza nelle proprie forze. Questa fidanza non mancava di certo a Cesare, come si può vedere nell' istoria e ne' suoi scritti medesimi; ma senza dubbio essa manifestavasi più presto per via di arguti motteggi contra i suoi avversarj, che per mezzo di rodomonterie. Gli ultimi due atti di questo dramma non si reggono a livello de' primi per la pompa e pel movimento della scena, ed è questo un grande scapito pel teatro. Il primo apparir di Cesare è maestoso; è una marcia solenne: egli s'avanza in mezzo de' suoi guerrieri; com' egli parla, tace la sinfonia, tacciono tutti, e le sue parole, benchè scarse, vengono raccolte come oracoli. La congiura è veramente tale. Si prepara in segreto, nel cuor della notte ed in furtivi abboccamenti, il colpo che debb' essere lanciato in pieno meriggio e che muterà l' aspetto del mondo. Lo scompiglio della moltitudine prima dell' uccisione di Cesare, la costernazione di tutto il popolo e quella pure de' congiurati

dopo il fatto, sono dipinture di maestra mano. L' effetto è portato al suo colmo nel momento del convoglio funebre e del discorso d' Antonio. L' ombra di Cesare sembra più potente per vendicare la sua caduta, che non era egli stesso per antivenirla. Da poi che il conquistatore e il dominatore del mondo si è mostrato in tutto il suo splendore e ch' è sparito, più non resta per occupar l' attenzione che Bruto e Cassio: questi si presentano soli, e come gli ultimi Romani che ancora esistano. Ma un ardito disegno eccita ben più vivamente la curiosità, che la ferma deliberazione di sopportarne le conseguenze.

Il dramma di *Giulio Cesare* è, per un certo rispetto, continuato in quello d'*Antonio e Cleopatra.* Due caratteri principali, Antonio ed Augusto, vi si ritrovano co' medesimi lineamenti. Quest' ultima tragedia occupa un campo vastissimo, e la sua orditura è meno semplice di quella del *Giulio Cesare.* L' unione, sopra un solo capo, della sovranità divisa dell' Impero romano produsse avvenimenti forse troppo grandi e troppo variati da poter essere ristretti in un medesimo quadro. La vera difficoltà del dramma istorico consiste nel dover essere ad un tempo un conciso epilogo e un vivace sviluppo della storia. Una tale difficoltà fu quasi sempre vinta da Shakespear con buon successo; ma nel dramma presente i fatti che succedono fuor della scena, sono così leggermente indicati,

che non li potremmo comprendere se non li conoscessimo da prima. È questo senz' altro un difetto, poichè l' intelligenza d' un' opera dell' arte debb' essere indipendente da ogni studio avanti. Parecchi personaggi importanti si fanno vedere un momento, e subito spariscono. Ciò che serve a preparare l' effetto o contribuisce a produrlo, non è raccolto in masse abbastanza distinte a far sì che l' attenzione non si disperga. Nondimeno gli eroi del dramma sono disegnati e coloriti con vivacità, si rilevano mirabilmente e colpiscono l' immaginazione. Vedesi in Antonio un misto di grandi qualità, di debolezza e di vizj. Divorato dall' ambizione, ma capace di generosi moti, immerso nelle voluttà, ma geloso di non essere vituperato, egli si rialza di tratto in tratto e s' appiglia a nobili proponimenti, che poi cedono di nuovo alle seduzioni d' una donna. In esso tu vedi Ercole fra le catene d' Onfale, ma trasportato ne' tempi storici e in abito romano. L' artifiziosa civetteria di Cleopatra è dipinta senza riguardo alcuno; ella è quindi un essere equivoco, un composto d' alterezza regale, di vanità femminile, di voluttà, d' incostanza e di sincera affezione Non ci è dignità tragica nella passione ch' ella sente ed inspira, ma ci si trova un certo che d' interessante che nasce dalle sue proprie attrattive. Antonio e Cleopatra sembrano creati l' uno per l' altra: questa è unica nell' universo per lo splendore della sua bellezza; tale è pure il primo per la

gloria delle sue gesta: e si perdona ad entrambi d'avere associato la loro vita, poichè si sieguono nella tomba. Il carattere aperto e abbandonato d'Antonio forma un felice contrasto col freddo e ristretto egoismo di Cesare Ottavio. Shakespear delineò superbamente quest' ultimo ritratto, e non si lasciò acciecare dalla fortuna e dalla grande riputazione d'Augusto.

Timone d'Atene e *Troilo e Cressida* non sono drammi storici, e tuttavia non si può dare a questi lavori il nome nè di tragedia, nè di commedia; ad ogni modo, un' azione collocata parimente nell'Antichità dà loro qualche corrispondenza co' drammi cavati dall' istoria romana, ed è per questo che ho sin qui differito di farne parola. Il *Timone d'Atene*, fra tutte le opere di Shakespear, è quello che tende maggiormente all' indole della satira: della satira allegra nella dipintura degli adulatori e de' parassiti; della satira mordace, alla maniera di Giovenale, nell' amara veemenza di quel Timone che sì fortemente s' irrita contro la doppiezza e la sconoscenza degli uomini. La favola di questo dramma è semplicissima, e si divide in masse assai bene distinte. Nelle prime scene, Timone si mostra amante della gioja, liberale, splendido, ed è l' oggetto delle adulazioni de' suoi numerosi favoriti. Nell' atto II e III, lo vediamo ingolfato ne' debiti e in atto di mettere alla prova i sedicenti suoi amici, nessuno de' quali risulta degno di questo titolo. Finalmente gli

ultimi due atti contengono la fuga di Timone in un deserto e la dipintura della tetra malinconia che lo mena al sepolcro. Il solo episodio, se tal può chiamarsi, che si trovi in questo dramma, è l'esiglio d'Alcibiade ed il suo ritorno a mano armata: il poeta volle per tal guisa mostrare l'ingratitudine dello Stato verso il suo difensore, accanto a quella de' privati verso il loro benefattore; ma siccome il merito de' servigi che l'uno e l'altro rendettero, è ben differente, così la loro condotta non è parimente la stessa. Alcibiade perviene a ricuperare l'estimazione che avea perduta, e Timone si consuma d'affanno, che se ne muore. Se il poeta, com'è giusto, piglia la parte di Timone contro la sconoscenza degli uomini, egli per altro non la risparmia a questo personaggio; ne fa un pazzo sventato nella sua beneficenza, e un pazzo atrabiliario nel suo rancore; nè mai lo dota di quella saggezza che insegna la giusta misura di tutte le cose. Timone prova la sincerità de' suoi sentimenti esagerati, con rifiutare un tesoro inviatogli dalla fortuna, e soprattutto con morirsi di tristezza. Nondimeno si vede ch' ebbe gran parte nella sua vita la vanità, e ch' egli volle singolarizzarsi ugualmente e come prodigo e come romito. Il che viene dimostrato ad evidenza in una scena impareggiabile, ove il cinico Apemanto lo visita nel deserto. Entrambi hanno una cotal rivalità di misantropia; il filosofo rimprovera Timone d'avere abbracciato per

necessità il genere di vita ch' egli medesimo ha scelto volontariamente, e Timone non tollera il pensiero d' essere preso per un imitatore. In un soggetto simile non si può produrre l'effetto a cui si aspira, se non accumulando de' tratti analoghi; ma Shakespear diè prova d' infinito spirito ad assortire questi tratti in mille guise. Il concerto delle adulazioni e delle testimonianze di benevolenza diverte grandemente, e molto più diverte ancora quando si vede ritornare la torma degli amici già stati dispersi dalle sciagure di Timone, com' essi credono di scorgere l'aurora d' una nuova fortuna. I discorsi del misantropo disingannato delle sue illusioni esauriscono tutte le immagini dell' odio: il suo dire è un vocabolario d' eloquenti maledizioni.

Troilo e Cressida è l' unico dramma che Shakespear abbia dato alla stampa senz' averlo fatto rappresentare. Sembra ch' egli abbia voluto una volta, senza attendere all' effetto teatrale, esercitare tutto l'acume dell' ingegno ed abbandonarsi al piacere di dire una cosa, e di farne capire un' altra. Quest' opera è una continua ironia sulla più famosa delle tradizioni eroiche, la guerra di Troja. Pompose descrizioni, massime sagge e ingegnose, l' alta opinione che hanno gli eroi di sè stessi e de' loro commilitoni, tutto serve a far risaltare più fortemente la spregevole causa d' una tal guerra, la mollezza e la disunione che la prolungano. Agamennone colla suprema autorità sua, Menelao colla

ricordanza de' ricevuti oltraggi, Nestore colla sua sperienza, e Ulisse colla sua scaltrezza non possono per verso alcuno far progredire le cose. Finalmente, allorchè s' è venuto a capo di concertare un duello fra lo smargiasso Ajace ed Ettore, quest' ultimo ricusa in sul serio di battersi, per essere Ajace suo cugino. Achille è di tutti il più maltrattato. Dopo ch' egli s' è fatto lungamente sollecitare e che sembra risoluto a persistere in una sdegnosa inerzia, che viene rallegrata dal buffone Tersiste, alla fine si serra addosso ad Ettore nel momento che questi è senz' armi, e lo fa percuotere da' suoi Mirmidoni. Non bisogna però darsi a credere che Shakespear abbia commessa una bestemmia verso il grande Omero. Non è già l' Iliade ch' egli prende di mira, ma si fa beffe de' romanzi di cavalleria sulla guerra di Troja che venivano tratti da Darete il Frigio. Egli mette fedelmente in azione gli amori di Troilo e di Cressida; istoria fin d' allora sì nota in Inghilterra, che il nome di Troilo vi era passato in proverbio per indicare un amante fido e ingannato, e quello di Cressida per significare una donna perfida. Il personaggio che favorisce la loro inclinazione, Pandaro, diede pure il suo nome, nella favella inglese, a questa sorta di mezzani. Le brighe infinite ch' egli si piglia per unire gli amanti, fanno un effetto tanto più lepido, quanto che sono inutili, e Cressida è per sè stessa abbastanza seducente. La dipintura di questa donna

la quale attizza colle sue ripulse la fiamma del suo vago, e sa convertire il pudore in un' arme di civetteria; una tal dipintura, io dico, è alquanto viva, ma è pure leggiadrissima. Troilo, modello degli eroi innamorati, vede nondimeno con bastevole sofferenza i vincoli della sua bella con Diomede: egli giura, è vero, di vendicarsi; ma cotali trasporti non recano danno a niuna persona del mondo. Finalmente Shakespear non volle che nessun personaggio, traendone però forse Ettore, potesse conciliarsi attenzione e stima in un dramma che, per la pompa della poesia e per le grandi rimembranze che risveglia, sembra piuttosto aspirare all' ammirazione; ma seppe offerire di che divertirsi agli spiriti ingegnosi mercè del doppio senso di questo componimento.

I drammi cavati dalla storia d' Inghilterra sono dieci, e formano insieme una delle opere di Shakespear che ha maggior pregio verace, e che fu composta, almeno in parte, nella più perfetta maturità del suo ingegno. Nè così alla balorda io dico un' opera, poichè è chiaro che il poeta ne coordinò tutte le parti in guisa che risultar ne dovesse un gran tutto. È questa una magnifica epopeja drammatica, le cui tragedie di per sè fanno le veci di altrettanti libri o canti. I tratti principali degli avvenimenti sono esposti con tanta giustezza, le loro cause apparenti e i loro segreti impulsi sono colti con tanta perspicacità, che vi possiamo studiar l' istoria,

per così dire, al naturale, senza temer che immagini sì vive si scancellino mai dalle nostre menti. Ma questa còncatenazione di tragedie tende a dare una lezione ancor più sublime e più vasta: essa offre esempi, applicabili a tutti i secoli, del corso delle cose politiche; e questo specchio de' monarchi dovrebb' essere il manuale de' giovani Principi. Essi v' imparerebbono a conoscere quanto sia nobile la loro vocazione, e quanto difficile sia la condizion loro; vi ravviserebbero i pericoli dell' usurpazione, l' inevitabile caduta della tirannide che scava i suoi proprj fondamenti mentre presume di consolidarli; vi contemplerebbero finalmente le funeste conseguenze che hanno bene spesso, per popoli e per secoli intieri, i delitti, gli errori ed anco le debolezze del capo dello Stato.

Otto de' suoi drammi, dal *Riccardo II* fino al *Riccardo III*, si tengono dietro l' un l'altro immediatamente e senza interruzione; per tal guisa essi comprendono un periodo di quasi cento anni, e ch' è uno de' più attivi dell'istoria d' Inghilterra. Gli avvenimenti che vi sono dipinti, non solamente succedono l' uno dopo l' altro, ma si concatenano necessariamente ed a vicenda, giacchè, allor solo ch' Enrico VII salì sul trono, si videro cessare quelle ribellioni, quelle discordie, quelle guerre intestine e straniere ch' erano incominciate colla degradazione di Riccardo II. A fine di far comprendere e il legame ch' esiste fra questi otto drammi

e la loro comune direzione, verrò brevemente esponendo i fatti storici sui quali sono essi lavorati.

Il governo debole e trascurato di Riccardo II, e l' ingiustizia di questo Principe verso i suoi congiunti cagionarono la ribellione di Bolingbroke. Tuttavia la degradazione di Riccardo fu irregolare in quanto alla forma, e in nessun caso doveva Bolingbroke essere l' erede del trono. Questo sagace fondatore della grandezza della casa di Lancastre s' impadronì della corona sotto il nome d' Enrico IV, ma non gli riuscì di goderne pacificamente. I baroni ammutinati, que' medesimi che avevano spalleggiate le sue pretensioni, suscitarono gravi turbolenze sotto il suo regno; egli fu pur geloso delle splendide qualità di suo figlio, e una tale diffidenza, assai più che una vera inclinazione, spinse il Principe di Galles a gettarsi in una società licenziosa per evitar l' apparenza dell' ambizione. Questi fatti sono esposti ne' due drammi dell' *Enrico IV*. Le imprese de' malcontenti ne formano la parte seria, e le follìe della gioventù del Principe di Galles ne riempiono le scene comiche. Questo Principe bellicoso, allorchè salì sul trono, sotto il nome d'Enrico V, deliberò di sostener colla gloria i suoi diritti equivoci, e gli parve che lo splendore di straniere conquiste impedirebbe sedizioni intestine. Tal fu la cagione di quelle guerre più funeste che vantaggiose colla Francia,

che Shakespear celebrò nel dramma d' *Enrico V*. La morte immatura di questo Re, la lunga minorità d' Enrico VI, e la sua costante incapacità nell' arte di regnare, attirarono le più triste sciagure sull' Inghilterra. Si sparse la zizzania tra i capi del governo; da ciò risultarono errori d' ogni specie; e le province conquistate sulla Francia furono perdute. Apparve allora un audace concorrente, che i suoi diritti incontrastabili (se tre regni consecutivi non istabiliscono una prescrizione) chiamavano al trono. Scoppiò la guerra fra le case di York e di Lancaster; tutto il regno ne fu lungamente tribolato; finalmente, rimasta superiore la casa di York, si posero giù le armi. Questi avvenimenti furono dipinti da Shakespear nelle tre parti dell' *Enrico VI*. Egli fece vedere, nel *Riccardo III*, come Edoardo IV, dandosi in preda alla voluttà, avea prestamente trovata la morte sopra un trono comperato a prezzo di azioni crudeli. Suo fratello Riccardo, il quale aveva possentemente contribuito a rilevare la fortuna della casa di York, non fu pago del titolo di Reggente, e si aperse con orrendi delitti una via segreta al soglio: ma la sua tirannide tenebrosa e crudele lo rendette odioso al popolo e fu la giusta cagione della sua rovina. Egli fu vinto da un giovane Principe, disceso della stirpe reale, che non s' era mai lordato nel sangue inglese duranti le guerre civili, e che, liberando d' un mostro la sua

patria, cancellò tutto quanto aver poteano di dubbioso i suoi diritti. Una nuova epoca dell'istoria d'Inghilterra comincia con Enrico VII. Sembrava finalmente che la maledizione fosse espiata; e sotto questo regno si vide terminare la lunga serie d'usurpazioni, di sommosse e di guerre civili, la cui origine rimonta alla colpevole negligenza ch'era costata la corona a Riccardo II.

Tale è la connessione evidente di questi otto drammi; nondimeno non furono essi composti nell'ordine cronologico, poichè Shakespear, secondo tutte le apparenze, lavorò gli ultimi quattro prima degli altri; e se non altro tutti convengono in dire che le tre parti dell'*Enrico VI* furono il suo primo saggio in questo genere, ed il *Riccardo III*, sia per gli avvenimenti, sia per lo stile, ne è patentemente la continuazione. Shakespear, composti che ebbe questi quattro drammi, ritornò indietro fino all'epoca di Riccardo II, e con molto artifizio rannodò queste due serie di composizioni l'una coll'altra. Le trilogìe degli Antichi ne fecero già vedere come non era impossibile di formare un tutto drammatico ben circoscritto, e che nondimeno contenesse alcune allusioni ad un dramma, l'azione del quale seguita o precede a quella che si rappresenta.

La maggior parte di questi drammi istorici hanno tuttavia per conclusione un punto di riposo notabilissimo nell'istoria. Il *Riccardo II*

termina colla morte di questo Re; la seconda parte dell' *Enrico IV*, coll' esaltazione del Principe di Galles al trono; l' *Enrico V*, con un trattato di pace colla Francia. La prima parte dell' *Enrico VI* finisce parimente con un trattato; la terza, coll' uccisione d' Enrico e col principio del regno d' Edoardo; la sconfitta e la morte di Riccardo III pongono fine al dramma di questo nome. La conchiusione della prima parte dell' *Enrico IV*, e della seconda dell' *Enrico VI*, è molto meno soddisfacente, giacchè la morte di Percy non estinse quella ribellione de' Grandi del regno di cui vedesi la continuazione nel dramma seguente; e la vittoria riportata da York a S. Albano non fu del pari un avvenimento decisivo nelle guerre delle due rose. Ma Shakespear si sottomise a questo inconveniente per amor della bellezza del suo soggetto. Il quadro di quella terribile guerra civile era troppo grande e troppo ricco per un solo dramma, e nondimeno il corso degli avvenimenti non aveva alcuna posa. Più facilmente si sarebbe potuto rinchiudere ne' limiti d' un dramma il regno d' Enrico IV; ma tale non era il suo interesse teatrale ed il suo splendore istorico che produr potesse un effetto notabile in un genere interamente serio. Laonde Shakespear diede molto sviluppo ai caratteri comici de' compagni del Principe di Galles, e l' apparizione di cotesti personaggi forma una specie d' intermedio che riempie le lacune degli

avvenimenti politici, e forma la metà del dramma.

Gli altri due drammi tratti dall'istoria d'Inghilterra non si annodano immediatamente a' precedenti. Il Re Giovanni regnò quasi dugent'anni prima di Riccardo II, e la morte di Riccardo III è separata dall' esaltazione d' Enrico VIII al trono dal lungo regno d' Enrico VII; regno che fu passato da Shakespear sotto silenzio, perchè non suscettivo d' essere trattato drammaticamente. Nondimeno il *Re Giovanni* e l' *Enrico VIII* possono essere tenuti pel prologo e per l'epilogo degli otto drammi che succedono l'uno all'altro senza interruzione. Nel *Re Giovanni* si cominciano a trattare tutti i soggetti politici e nazionali che operano poi tanto, e ci si veggono delle guerre e de' trattati colla Francia, un' usurpazione e le tirannie che necessariamente ne derivano, l'influenza del clero e le dissensioni de'Grandi. L' *Enrico VIII*, in quello scambio, ne introduce in un altro secolo, ne dipigne la politica della moderna Europa, i raffinati costumi della Corte sotto un monarca voluttuoso, il pericoloso stato de' favoriti che s' innalzano sulle reciproche rovine; in una parola, egli ne mostra il dispotismo in vista più ringentilito, ma che non è per questo nè meno ingiusto, nè men crudele. Shakespear tramesse in questo dramma varie profezie sulla nascita d' Elisabetta, e così condusse infino al secolo in ch' egli viveva, il

suo grande poema sull' istoria degl' Inglesi del medio evo. È probabile ch' egli abbia composto il *Re Giovanni* e l' *Enrico VIII* più tardi che gli altri drammi storici, ed abbia ciò fatto per meglio rannodarli insieme.

Gli avvenimenti politici e militari sono presentati nel *Re Giovanni* con tanto più di pompa, quanto meno si trova in essi di verace grandezza. La doppiezza e l' avidità de' Principi vi si esprimono in istile diplomatico. Il bastardo Faulconbridge è il vero interprete di questo genere di linguaggio. Egli si fa beffe degli occulti spedienti della politica, senza che però ne disapprovi l' uso, come quegli che tende a far la propria fortuna con mezzi analoghi; e confessa che, siccome il mondo non lascia verun altro partito, egli vuol piuttosto essere collocato fra gl' ingannatori, che fra gl' ingannati. Suo fratello gl' intenta un processo per cagione del suo patrimonio, e questo appunto lo fa riconoscere alla Corte per figlio naturale del famoso *Riccardo cuor di leone*. Una tal contesa forma il soggetto d' un picciol prologo dilettevolissimo e originalissimo, inserito nel dramma istesso.

In mezzo a tutta questa dissimulazione degli ambiziosi che il poeta ne dipigne in più guise, egli produce negli animi nostri un' impressione tanto più profonda, quando ne mostra la natura senza velo, e fa penetrare un raggio di luce nelle latébre del cuore umano. Un vero

capolavoro è quella scena così breve, in cui Giovanni, senza che osi esprimere chiaramente il suo pensiero, dimanda ad Huber di liberarlo del giovine Arturo che gli attraversa la strada al soglio. La tenera vittima d'una sfrenata ambizione, l'amabile Arturo, eccita profondissimo interesse. La pietà ch' egli inspira, diverrebbe anzi troppo tormentosa, nella scena dove Huber si prepara a privarlo della vista con un ferro rovente, se l'incanto delle parole di questo garzone che intenerisce fino ad Huber istesso, non si diffondesse sopra gli affetti che vengono in noi destati. L' espressione del dolore materno di Costanza, quand' ella è informata della prigionia di suo figlio, è d' una bellezza che ti rapisce; e gli ultimi istanti del Re Giovanni medesimo, di questo vile usurpatore cui non possiamo nè stimare nè compiagnere, sono dipinti in guisa che ammorzano l'odio inspiratoci da esso, e ne riempiono l'animo di gravi meditazioni sui volontarj traviamenti e sull' inevitabile destino de' mortali.

Shakespear ne dipigne nel *Riccardo II* un'anima nobile e reale che s'era incominciata ad abbandonare agli errori ed alle follìe d' una gioventù indisciplinata, ma che viene detersa dalle sciagure, e fregiata, ancora in questa vita, d' immortale splendore. Quando l' infelice Riccardo, da poi che ha perduto l'amore ed il rispetto de' suoi sudditi, si vede ancor presso ad essere sbalzato dal trono, il pensiero dell' alta

vocazione de' Re sveglia nell' animo suo affetti ardenti, sublimi e insieme dolorosi. Con una eloquenza, inspirata direi dal cielo, esprime l' idea ch' egli si forma del carattere augusto, indelebile, superiore all' incostanza delle umane instituzioni, ch' è stato impresso a' Sovrani. Allorchè la corona terrestre è caduta dal suo capo, egli si mostra veramente re, e la sua naturale dignità respigne qualunque avvilimento. Tale è l' impressione di rispetto ch' egli produce in un povero palafreniere, il solo fra tutti i suoi sudditi che venga a visitarlo nella sua prigione. Quest'uomo esprime lo sdegno in lui suscitato dall'aver veduto Bolingbroke, nella marcia solenne per l'incoronazione, montare il destriero prediletto dell' antico suo signore. La serie degli avvenimenti politici che cagionano la degradazione di Riccardo, è ritratta con maravigliosa cognizione del mondo. Vedesi il flusso del favore che, ritirandosi dall' una parte e impetuosamente rivolgendosi all' altra, seco strascina tutto ciò che gli pone ostacolo. Parimente si vede Bolingbroke che già impera da re, e ch' è trattato per tale da' suoi fautori, mentre ch'egli vuol dare ancora ad intendere di non esser giunto fuorchè per sostenere armata mano il suo diritto d' eredità, e riformare gli abusi. Già da lungo tempo è consumata l'usurpazione, senza che pronunziato se ne sia il nome, e che la cosa sia patentemente riconosciuta. Il vecchio Giovanni di Gaunt è un modello di

lealtà cavalleresca: egli ha l' aspetto d'un monumento de' tempi antichi a' quali è sopravvissuto. Suo figlio Enrico IV, la cui indole è mirabilmente sostenuta ne' tre drammi ov' egli comparisce, non lo somiglia in guisa veruna. Egli si mostra con quella mescolanza di durezza, di moderazione e di sagacità che giovò maravigliosamente a raffermarlo sopra un trono usurpato, ma spoglio d'ogni franchezza, d'ogni moto generoso, e tale in somma qual bisognava che fosse perchè nessuno potesse affezionarsi al governo di lui, e nascesse quasi desiderio dello sventurato Riccardo.

Il contrasto di due giovani eroi, il principe Enrico e Percy soprannomato Hotspur, sparge grande splendore sulle scene serie della prima parte dell'*Enrico IV*. Tutte le amabili e seducenti qualità sono date, per dir vero, al Principe di Galles; egli si mischia colla cattiva compagnia senza poterne mai far parte, e tutto ciò ch' è ignobile, s' accosta a lui senza che possa mai toccarlo. Le sue più folli stravaganze non sembrano che tratti maliziosetti che scappano dal suo spirito attivo, ritenuto a suo malgrado nell' ozio. Non prima gli si offre un' occasione che lo riscuote da una tale ebbrietà di spensieratagine, egli si atteggia con fierezza, e mostra il nobile contegno d'un vero cavaliere. L' inclito valore del giovane Percy sente pur tanto o quanto di rozzezza, d' orgoglio e di puerile ostinazione. Ma tali difetti che

lo trassero a morte immatura, non possono sfigurare la nobile immagine di questo eroe. Il suo impetuoso ardore ne strascina seco, e non ci lascia giudicarlo. Shakespear seppe svolgere con grande sagacità le cagioni che fecero andare a vòto quella terribile sedizione suscitata contro un Principe veramente illegittimo e che non era punto amato. Le superstiziose idee che Glendower avea concepite di sè stesso; la debolezza di Mortimer; l' indomito naturale del giovine Percy, sordo a tutti i consigli della prudenza; l'irresoluzione de' suoi vecchi amici; la mancanza d' unità ne' disegni e nella trama de' ribelli; tutte queste particolarità sono caratterizzate con tratti fini e tuttavia pieni di verità.

Dopo che Percy è sparito dalla scena, tutto lo splendore dell' impresa si è spento. Restavano ancora alcuni difensori subalterni di questa causa; ma Enrico IV li soggiogò colla sua politica, anzichè colle sue gesta. Nella seconda parte dell'*Enrico IV*, Shakespear impiega tanto più d' arte a fine di supplire alla mancanza di materia, quanto ch' egli non si permette mai d' adornare arbitrariamente l' istoria più di quello che ricerchi la forma drammatica. Confuse notizie della pugna danno principio allo spettacolo. La profonda impressione che produce la caduta di Percy (di questo eroe il cui nome sembra destinato ad essere il grido di guerra d' una fazione ribelle), gli fa prendere ancora

una parte attiva nelle pubbliche cose dopo la sua morte. Il poeta, negli ultimi atti, ne occupa de' rimorsi del Re malato e delle sue inquietudini sulla ribellione di suo figlio. Il colloquio ch' egli ha seco lui e la loro riconciliazione formano il soggetto d' alcune scene commoventi. Tuttavia non sarebbe ciò bastato a riempiere il disegno della composizione, se questi avvenimenti serj non fossero stati interrotti da una specie di commedia che attraversa le due parti del dramma, arricchendosi a quando a quando di nuovi personaggi. Una tale commedia ha pure la sua catastrofe col complesso dell' azione, nel momento che Enrico V, salito ch' egli è sul trono, respigne a convenevole distanza i compagni de' suoi giovenili traviamenti, i quali si promettevano alto favore appresso di lui.

Falstaff è il carattere più comico oltr' ogni stima che abbia creato la fertile immaginazione di Shakespear. Egli introdusse questo personaggio in tre de' suoi drammi, ove lo presentò sotto aspetti sempre nuovi, e senza mai esaurirne l' effetto. Questa figura è talmente individuale e disegnata con tratti così precisi, che tosto produce, anche nell' animo del lettore, l' impressione d' un' antica pratica. Falstaff è un tristo, ma il più gradito ed il più lepido che sia mai vissuto. Ciò ch' egli ha di spregevole, non è per niuna guisa mascherato: egli è vecchio, ma non per questo men dedito alla

voluttà e a' diletti de' sensi; è corpulento fuor di misura, e di continuo attende a satollar l' ingordigia dell' epa; sempre indebitato e poco scrupoloso circa i mezzi di procacciarsi denaro, codardo, ciarliero, millantatore e bugiardo, sì pronto a piaggiare gli astanti, come a schernire gli assenti, egli tuttavia non riesce mai odioso. Si vede che le sue tenere cure per sè stesso non sono mischiate di malvagità verso gli altri. Tutto ciò ch' egli vuole, è di non essere infastidito ne' suoi diletti materiali, e difende il suo riposo con tutte l' armi del suo intelletto. Sempre vispo e gajo, sempre apparecchiato a farsi beffe degli altri, e ad essere egli stesso bersaglio degli altrui motteggi, con ragione si vanta d'avere uno spirito comunicativo, ed è il miglior compagno di piacere che si possa mai scegliere. Sotto goffo sembiante, egli ha nondimeno molto accorgimento, e a meraviglia sa ritrarsi a tempo quando i suoi scherzi cominciano a dispiacere; non confonde le persone che debbe ossequiare, con quelle appresso delle quali può darsi una cotal superiorità familiare; ed è così persuaso che lo stile ch'egli tiene, non gli potrebb' essere comportato se non mercè del frizzo dell'allegria, ch' egli non è mai serio nè pur verso di sè medesimo, e si vale d' espressioni comiche parlando della sua filosofia sensuale, delle sue relazioni cogli altri e di tutta la sua naturale abitudine. Non v' ha nulla di più arguto di ciò ch' egli dice, ne' suoi

monologhi, sul punto d'onore, sulla gagliardia che infonde il vino, sugli sciagurati ch' egli arrolò per l'esercito, sul giudice di pace Shallows, ec. . . . . Falstaff ha intorno a sè una intera corte di piacevoli caricature che risaltano a vicenda senza ecclissarlo. L' avventura del Principe travestito da ladro che gli ruba ciò che aveva egli stesso rubato, e che seco lui sostiene la parte ora di re ed ora del principe medesimo (esso Principe di Galles); il procedere di Falstaff alla guerra, la sua leva di reclute, la protezione ch' egli offre al giudice di pace, e che alla fine riesce a sè stesso così funesta; tutto questo forma una serie di scene caratteristiche d'un genere originalissimo, e cui la sola forma del dramma istorico può permettere d' introdurre.

Parecchi de' caratteri comici dell' *Enrico IV* sono continuati nelle *Donne di buon umore di Windsor*. Pare che Shakespear componesse quest' ultimo dramma per comandamento d' Elisabetta (*), la quale ammirava molto Falstaff, e desiderava che il poeta glielo mostrasse innamorato. Certamente Falstaff non poteva essere

(*) È fuor di dubbio che questa commedia fu rappresentata alla presenza della Regina; parecchie descrizioni che si riferiscono a Windsor, ed un' allusione con cui Shakespear celebra poetichissimamente l'Ordine della Giarrettiera, rendono probabilissimo lo stabilire ch' essa fosse recitata in occasione d' una festa del detto Ordine, nel palagio di Windsor ov' era la sala d'adunanza de' cavalieri.

innamorato di buona fede, ma potea fingere una passione per qualche interesse particolare, e soprattutto confidar d' essere riamato. Egli fa da civettone e si rivolge a due donne a un tratto, le quali si convengono di fargli una innocente beffa, simulando di porgergli favorevole orecchio. Il disegno di questa composizione rientra nel cerchio ordinario della commedia, ma Shakespear v' intrecciò con grande artifizio e con molta vaghezza un altro intrigo amoroso. Trovasi quivi la medesima situazione che si è tanto ammirata nell' *Ecole des femmes* di Molière, quella cioè d' un geloso che diviene il confidente de' progressi del suo rivale, ed anzi è condotta in un modo assai più verisimile. Non vorrei però affermare che Shakespear ne sia stato l' inventore; comunque si sia, le idee di tal genere appartengono, per mio avviso, al patrimonio comune della commedia: tutto dipende dallo spirito e dall' estro nell' esecuzione. Falstaff, lasciandosi cogliere così spesso a' lacci che gli vengono tesi, non sostiene per avventura la riputazione di sagacità ch' egli aveva ne' drammi precedenti; ma da che si è conceduto questo primo delirio in cui si fonda tutto l' intreccio, voglio dire l' idea d' avere inspirato amore, sì tutto il resto non è troppo inverisimile. Questa illusione è quella che lo adduce, all' età sua, e non ostante la sua eccessiva obesità e la sua avversione per ogni specie di pericolo, a mettersi in un' impresa

che richiederebbe il coraggio e l' agilità della giovinezza; e da ciò derivano scene allegrissime quanto alcun' altra si trovi mai.

Fra tutte le opere di Shakespear, *Le donne di buon umore di Windsor* è quella che più s' accosta al genere della pura commedia. Questo dramma si volge interamente sulla dipintura degli antichi costumi inglesi e sulle relazioni domestiche. Quasi tutti i caratteri sono comici; e il dialogo, tranne due scene d'amore brevissime, è sempre in prosa. Nondimeno si può vedere anche da questo esempio che Shakespear avea per principio di non mai limitarsi all' imitazione d' un mondo prosaico, e che per mezzo di qualche ornamento più rilevato egli fece in tutte le opere sue brillar pure l' immaginazione. Egli ravviva la fine di questa commedia mercè d' una mescolanza di maraviglioso, ch' era particolarmente bene usato nel luogo ov' essa fu rappresentata. Una superstizione popolaresca porge qui la comodità d' una fantastica burla, di cui Falstaff è l' oggetto. Egli viene indotto ad aspettar la sua bella, travestito di sorte da esser tolto per l' ombra d' un cacciatore errante nella foresta di Windsor, e armato il capo d' un pajo di corna di cervo. In tale travestimento egli è sorpreso da un coro di donzelle e di garzoni in forma di Silfi che intessono, giusta la corrente tradizione, le loro danze notturne, e tormentano l' infelice Falstaff con leggiadrissime ballatelle. È

questo l' ultimo tiro che gli vien fatto, e lo scioglimento del secondo intrigo d' amore vi si trova annodato in modo ingegnosissimo (15).

Il re Enrico V è manifestamente l' eroe favorito di Shakespear: ei lo adorna di tutte le virtù de' re e de' cavalieri; lo mostra prode, sincero, urbano, e, in mezzo alle sue luminose gesta, sempre inclinato a quella innocente malizia che rammenta la sua gioventù. Non era facile il mettere sulla scena l' istoria della vita di questo Principe dopo ch' egli ascese al trono. Le sue conquiste in Francia sono il solo avvenimento memorabile del suo regno, e la guerra è piuttosto il subbietto dell' epopeja, che della poesia drammatica. Allorchè gli uomini operano in massa gli uni contro gli altri, non si può fare che il caso non sembri aver parte nel successo de' loro sforzi, dove che il dramma dee solamente offrirci gli effetti che nascono, per una specie di necessità, dalle reciproche relazioni de' personaggi, dai loro caratteri e dalle loro passioni. Tuttavia, se già si trovano in alcune tragedie greche e battaglie e combattimenti (o vogliam dire i loro apparecchi e le loro conseguenze), molto meno ancora si può escludere da un dramma istorico l' ultima ragione de' re, la guerra. Acciocchè non pertanto essa nuocer non possa all' interesse drammatico, bisogna che sia puramente il mezzo di conseguire un altro fine, e non l' oggetto principale o l' argomento del dramma. Così, per esempio, le

battaglie di che si parla al principio del *Macbeth*, servono a far risaltare la gloria dell' eroe e ad infiammare la sua ambizione, ed i combattimenti ond' è testimonio lo spettatore, presso allo scioglimento, traggono seco la caduta del tiranno. Il medesimo si dica de' drammi tolti dall' istoria romana e dall' istoria d' Inghilterra, e di tutti que' soggetti in somma dove Shakespear unì la guerra al nodo drammatico. Profondissimo è il suo divisamento di non dipignere la sorte dell' armi qual cieca Divinità che favorisce a capriccio l' una o l'altra fazione. Senza discendere in particolarità puramente militari, a cui nondimeno alcuna volta egli pon mano, il nostro poeta fa dipendere l'avvenimento dalle qualità de' capitani e dall' autorità loro sull' animo de' soldati. Talora egli presenta l'esito d'una pugna come un decreto del cielo, e tuttavia non fa giammai forza alla nostra credulità. La coscienza della giustizia della sua causa e della celeste protezione rende intrepido uno de' capi, laddove il presentimento della maledizione che accompagna un' impresa colpevole, abbatte il coraggio del suo avversario (*). Non era possibile, nell' *Enrico V*, di

(*) Eschilo, colla medesima saggezza, nella sua tragedia tutta guerresca de' *Sette a Tebe*, diede a' duci tebani previdenza, risolutezza, coraggio, ed a' loro avversarj una temerità orgogliosa. Laonde rimane sempre il vantaggio a' primi fino al combattimento d' Eteocle e di Polinice, il cui esito, funesto ad entrambi, è pur

dare alla guerra un posto accessorio; non restava adunque a Shakespear altro modo per renderne drammatico il successo, che di prepararla anticipatamente per via di cause morali: ciò ch'egli fece con molto artifizio. Egli presenta dall'una parte, sotto vivacissimi colori, quella impaziente leggerezza de' generali francesi che, innanzi la battaglia d'Azincourt, faceva lor riputare il segnale della pugna per quello della vittoria; laddove egli ne mostra dall'altra parte il Re inglese ed il suo esercito, che, ridotti in cattivi termini e fra le angosce della disperazione, pigliano la ferma risoluzione d'incontrare almeno onorevole morte. Per tal guisa egli contrappone i caratteri delle due nazioni, e ciò fa sicuramente con molta parzialità per la sua patria, ma trovar ne debbe alcuna remissione innanzi a tutti un poeta, quand' egli può specialmente appoggiarsi ad un fatto così memorabile, come la battaglia d'Azincourt.

In questo dramma, Shakespear circondò i grandi avvenimenti della guerra d'una quantità di tratti caratteristici e individuali, che pure alcuna volta sono comici; quindi egli introduce sulla scena un tardo Scozzese, un ardente Irlandese, un Gallo pedante ma pieno d'onore e di buone

---

l'effetto del delirio in che li getta la paterna maledizione. Veggasi il Vol. I a car. 152. Ma l'esempio di questo grande maestro era sconosciuto a Shakespear, nè certo egli ne aveva bisogno.

intenzioni, e tutti e tre parlano il loro dialetto particolare. Egli volle con questo far vedere che il genio bellicoso d'Enrico V aveva raccolto sotto alle sue bandiere non solamente gl' Inglesi, ma i popoli britannici eziandio che ancor non contava fra' suoi sudditi, o che non erano allora intimamente aggregati al suo impero. Alcune delle caricature del seguito di Falstaff si riveggono ancora alla coda dell' esercito; ma Enrico spiega la severità della sua disciplina militare con rimandar vergognosamente una tal genìa in Inghilterra.

Nondimeno il poeta non istimò sufficiente tutta la varietà di questi differenti personaggi ad avvivare un dramma, l' unico soggetto del quale era una conquista; e però volle aggiugnere al principio di ciascun atto una specie di prologo cui davasi allora il nome di *Coro*. Egli unisce in questi poemetti la maestà epica all' ardimento lirico. La descrizione dei due campi avanti la battaglia è particolarmente un quadro notturno della più sublime bellezza. Il fine generale di questi tratti di poesia è d' avvertire lo spettatore che non si possono spiegare sul teatro in tutta la loro grandezza gli avvenimenti che si hanno in mira, e di recarlo a supplire colla propria immaginativa ad una rappresentazione difettosa. Siccome il soggetto non è veramente drammatico, Shakespear uscì de' limiti del genere, e tolse cantare, a guisa d'araldo, ciò che non si poteva per lui render visibile,

anzi che rallentare il corso dell' azione con mettere lunghi racconti in bocca de' suoi personaggi. Egli medesimo confessa « che lo spettacolo » di quattro o cinque fioretti spuntati, e goffamente intrusi in una ridicola pantomima di » combattimento, non può che disonorare il » nome d' Azincourt »; e lo scrupolo che traspare da tal confessione (comechè Shakespear non l' abbia avuto relativamente alla battaglia di Filippi ed altrove), ne guida ad esaminare fino a qual punto la rappresentazione visibile, sulla scena, della guerra e de' combattimenti, può essere permessa o consigliata.

I Greci se ne astennero costantemente. Siccome l' arte drammatica, appresso di quel popolo, aspirava innanzi tratto alla dignità ed alla grandezza, e' non avrebbero potuto comportare la debole e meschina imitazione di ciò ch' è veramente inimitabile, e si tenevano al far annunziare il successo de' combattimenti. Il principio donde muovono i poeti romantici, è totalmente diverso. Acciocchè essi ardiscano di offerir quadri maravigliosi e sempre sproporzionati a' mezzi meccanici dell' esecuzione teatrale, è forza che per ogni rispetto confidino nella immaginativa degli spettatori; e ciò fanno soprattutto nel nostro caso. Egli è cosa ridicolosissima che un pugno di combattenti male agguerriti, coperti d' armadure di cartone, e solo intenti a non farsi la più lieve scalfittura, fermino la sorte di due potenti imperj. Ma l' estremo opposto, voglio-

dire il troppo spettacolo, porta seco inconvenienti ancor più gravi. Dove si riesca a fare illusione rappresentando il tumulto d'una battaglia, l'assalto d'una fortezza, od altre imprese militari, il potere degli oggetti sensibili è sì grande, che rende lo spettatore incapace del genere d'attenzione ch'esige un'opera poetica, e l'essenziale viene oscurato dagli accessorj. L'esperienza ne insegna soprastantemente che, qualunque volta si vogliono mostrar sulla scena combattimenti di cavalleria, gli attori quadrupedi non lasciano più agli altri che un posto secondario. Per buona sorte a' tempi di Shakespear non si era per ancora inventata l'arte d'assicurare le vacillanti tavole del palco scenico in guisa che far se ne potesse una cavallerizza. Egli dice agli spettatori nel primo prologo dell'*Enrico V*: « Quando parliamo di destrieri, » fatte conto di vederli con fierezza imprimere » i loro agili piedi sulla terra. » Egli è vero che la famosa esclamazione di Riccardo III, *Un cavallo, un cavallo! il regno mio per un cavallo*, fa parer molto straordinario che prima e dopo si vegga sempre combattere a piedi: ma torna meglio per avventura che il poeta e l'attore, mercè delle vive impressioni ch'entrambi producono, impediscano allo spettatore il fare una tale osservazione, che se lo esponessero a distrazioni di mente per via d'una precisione più letterale.

Shakespear ed alcuni poeti spagnuoli hanno tratto sì grandi bellezze dalla rappresentazione attiva della guerra, che, ad onta di tutte le imperfezioni che l' accompagnano, non saprei desiderare che se ne fossero astenuti. Un abile direttore di spettacoli teatrali saprebbe oggidì pigliare un giusto mezzo fra l' eccesso e la mancanza d' apparecchio militare; egli impiegherebbe tutti i modi più artifiziosi da far supporre a' riguardanti che i guerrieri de' quali mostra i combattimenti, non sono che i gruppi staccati d' un immenso quadro cui l' occhio non può abbracciare nel suo intero, e quindi s' avesse a far ragione che l' azion principale succeda fuor dell' altrui vista. Una musica guerresca, più o meno lontana, e lo strepito delle armi somministrerebbero i mezzi di produrre questo genere d' illusione.

Con tutto il desiderio ch' ebbe Shakespear di far risaltare la gloria delle conquiste d' Enrico V, non lasciò di svelare, secondo il suo costume, i segreti motivi dell' impresa di quel Re. Enrico avea bisogno d' una guerra esterna per raffermarsi in trono. Il clero bramava dal canto suo d' occupar fuor del regno l' attività d' Enrico, e si profferiva ancora di pagar notabili contribuzioni con questo intento che scansar potesse una riforma che tolto gli avrebbe la metà delle sue rendite. Laonde, in questo dramma, i più saggi de' vescovi si mostrano altrettanto solleciti di comprovare al re gl' incontrastabili suoi

diritti alla corona di Francia, quanto egli stesso di porger loro l'occasione di mettere in tranquillo la sua coscienza. Essi gli ricordano che la legge salica non aveva mai avuto, nè aver poteva la facoltà di regolare in Francia il diritto di successione al trono. Una quistione sì fatta è tutta discussa con assai più di concisione e di chiarezza, che non se ne adopera d'ordinario allorchè si trattano simili argomenti.

Enrico, dopo conquiste così luminose, volle raffermarne il possesso collo sposare una Principessa francese. Tutto ciò che risguarda una tale alleanza, prende nel dramma di Shakespear una tinta d'ironia, giacchè l'unico frutto d'un matrimonio che sembrava promettere ad ambedue le nazioni un felice avvenire, fu quel debole Enrico VI, sotto il cui regno le pubbliche cose andarono tanto al dichino. Ma nè quest'aria d'ironia, nè le nozze di convenienza con che termina il dramma, debbono far presumere che il poeta sia passato mal suo grado dal genere eroico a quello della commedia.

Le tre parti dell'*Enrico VI* furono composte, siccome già notammo, pria de' drammi che abbiamo pur ora trascorsi. La scelta di Shakespear cadde primamente sull'epoca dell'istoria d'Inghilterra più ricca d'avvenimenti terribili e funesti, poichè senza dubbio i quadri patetici seducono assai più un giovine poeta, che la graduata dipintura de' caratteri. Se qui non trôviamo l'ingegno del nostro poeta nella sua piena

maturezza, già lo vediamo non ch' altro in tutta la sua forza. Senza darsi briga dell' apparente incoerenza de' fatti contemporanei, ben poco egli si trattiene nelle preparazioni e negli sviluppi della sua tela. Tutte le figure s' avanzano rapidamente e s' annunziano da sè con tanta energia, che non è possibile il non riconoscerle. Shakespear ne trasporta in mezzo a scene che scuotono l'anima in guisa da poter servir di catastrofe a drammi lavorati sopra un disegno men vasto, per trascinarci verso uno scioglimento ognor più terribile.

La prima parte dell' *Enrico VI* non contiene che il principio delle dissensioni fra la rosa rossa e la rosa bianca, famose insegne che fecero in processo di tempo versar tanto sangue. Le vicende della guerra contro la Francia riempiono spezialmente la scena. Shakespear dipinse Giovanna d'Arco, questo essere maraviglioso che salvò la sua patria, colla parzialità d' un nemico. Contuttociò egli non si fa a distruggere l' idea della sua vocazione celeste, e da prima ne la mostra circondata della pura gloria d' una vergine guerriera: egli suppone ancora (ed è questa una circostanza di sua propria invenzione) ch' ella strascini il duca di Borgogna sotto le bandiere francesi col fuoco della sua eloquenza; ma tosto la rappresenta traviata dall' orgoglio e dalla voluttà, e in atto di ricorrere agli Spiriti infernali che la precipitano verso la sua rovina. A fronte ad essa compare Talbot, uomo

di ferro, guerriero aspro e rude, che però ne commuove profondamente allor quando, ridotto a inevitabile morte, solo pensa a salvare il proprio figlio, prode giovinetto di cui vide pur dianzi compiuti i primi fatti d' arme. Di poi, quando Talbot si è inutilmente sagrificato, e che Giovanna d'Arco è caduta in mano degl' Inglesi; il poeta mostra in qual modo il matrimonio d' Enrico VI, contrario a' suoi politici interessi, cagioni la perdita delle province francesi; ciò che forma la conchiusione del dramma. La conversazione nel carcere fra il vecchio Mortimer e Riccardo Plantagenet, che fu poi duca di York, sviluppa il fondamento delle pretensioni di quest' ultimo Principe alla corona; ma considerata in sè stessa, è una bellissima elegia tragica.

Gli avvenimenti a cui soprattutto diede Shakespear molto rilievo nella seconda parte dell' *Enrico VI*, sono l' uccisione del duca di Glocester, soprannomato *il buon Onofrio*, e le conseguenze di questo misfatto, la morte del duca di Beaufort, gli addii della regina Margherita e del suo favorito Suffolk, la morte che riceve questo medesimo Suffolk dalla mano d' un corsale, e la ribellione di Giovanni Cade, segretamente concitata dal duca di York. Una scena breve, ma sublime, è quella dove Enrico VI visita il cardinale Beaufort, che in fine di morte è tormentato dai rimorsi dell' uccisione di Glocester. A nessun poeta riuscì mai d' agitare a

tal segno la nostr' anima, squarciando, nel momento che termina questa vita, il velo che nasconde l' eternità; e tuttavolta non è soltanto lo spavento ch' egli eccita, ma sì bene una solenne commozione. Un reprobo ed un predestinato si trovano a fianco l' uno dell' altro, ed il pio Enrico dà l' idea della grazia celeste la quale infino all' ultim' ora sollecita i colpevoli, e vuol discendere ne' cuori ancora capaci di riceverla. Shakespear vestì di colori nobili e tragici l' amore illegittimo della regina e di Suffolk. Senza palliare il loro fallo, senza far piegare la legge che li condanna, mediante la magica possanza delle sue espressioni egli ne muove a pietà de' loro affanni. Nella ribellione di Cade, il nostro poeta ha dipinto con una verità così sfolgorante il procedere d' un demagogo della feccia del popolo, e quel misto di terrore e di ridicolo che offre l' anarchica ebbrietà della moltitudine, che parrebbe esser egli medesimo stato testimonio oculare di parecchi avvenimenti de' nostri giorni, che certuni tengono per inauditi e fuor d' ogni esempio.

La seconda parte dell' *Enrico VI* presenta i principj della guerra civile, la quale spiega nella parte terza i suoi più terribili furori; il quadro si fa sempre più e più tetro, e i pennelli di Shakespear sembrano tuffati nel sangue. Vedesi con orrore la rabbia accendere la rabbia, la vendetta provocar la vendetta, e nell' universale spezzamento di tutti i vincoli della

società si veggono anime naturalmente elevate indurarsi e diventar feroci. Gli scherni più amari insultano alla sorte degli sventurati, nessuno è cortese a' suoi nemici di quella pietà ond' egli stesso avrà tosto bisogno, e lo spirito di parte, soffocando i sentimenti di parentela, di religione e di patria, diviene l' unico incentivo d' ogni azione. Allorchè il duca di York, all' ambizione del quale andavano pure unite belle qualità, è perito di morte immatura, più non si tratta in tal guerra fuorchè di sapere se verrà mantenuto sul trono un re incapace de' pensieri pubblici, o se vi sarà posto un re voluttuoso. Per una contesa sì fatta vedesi il generoso Warwick farsi prodigo della sua nobile vita, Clifford vendicar suo padre da furibondo, e Riccardo esercitarsi, per innalzar suo fratello al soglio, nell' arte de' delitti, arte che debbe un giorno spianarne a lui medesimo la strada. Enrico VI, in mezzo al disordine universale ond' egli è la causa innocente, rassembra l' immagine d' un Santo poco riverita, e nella quale nessuno ha fede. Egli non fa che versar lagrime impotenti sopra le atrocità che si commettono. Tuttavia questa sacra vittima, questo re fanciullo, nella sua semplice purezza è dotato in morte dello spirito profetico. Allorchè finisce per lo sventurato Enrico la grande tragedia della sua vita, egli ne predice un' altra ancor più spaventevole che s' asconde nel bujo dell' avvenire; una tragedia in cui regnerà la perfidia della più fredda

malvagità, non altrimenti che il furore delle sfrenate passioni regnò mentr' egli visse.

Il personaggio di Riccardo III è stato renduto celebre in Inghilterra da' grandi attori che l'hanno rappresentato; il che reagì pure favorevolmente sulla riputazione del dramma che porta questo nome. Di fatto parecchi di quelli che leggono Shakespear, hanno bisogno, per ben comprenderlo, di veder l'opere sue energicamente interpretate sulla scena. Del resto, l'ammirazione che si ha pel *Riccardo III*, è ben fondata, e solo io trovo ingiusto ch' altri lo tengano per superiore di gran lunga alle tre parti dell' *Enrico VI*. Una grande somiglianza nello stile e nello spirito della composizione fa manifesto che questi quattro drammi furono scritti successivamente e senza interruzione. L'ultimo è sempre annunziato dal precedente, e questo è richiamato sempre da quello. Tutti sono diretti da' medesimi fini, e in una parola non formano che una sola opera. La profondità del carattere di Riccardo non è pure un pregio esclusivo del dramma di questo nome, poichè i tratti più notabili ne sono già delineati con molta precisione nelle ultime due parti dell' *Enrico VI*, e il primo discorso di Riccardo può tosto far presagire ch' egli sarà capace di tutto. Il suo regno, gran pezzo davanti preveduto, si annunzia come una di quelle nere nubi che lento lento s' avanzano dalle estremità dell' orizzonte, e scagliano il fulmine e la morte

che lungo tempo chiusero nel loro seno. Due de' monologhi più sorprendenti di Riccardo, quelli dov'egli porge la chiave di tutta la sua naturale abitudine, si trovano nell'ultima parte dell' *Enrico VI.* Se le passioni acciecano gli uomini sopra il merito e la legittimità delle loro azioni, almeno la malvagità non può fare di non riconoscere sè stessa: Riccardo, al pari che Jago, è uno scellerato che ha l'intima coscienza di ciò ch' egli è. Non parrà forse verisimile ch' egli si confessi per tale colle sue parole; ma il poeta ha il diritto, allorchè un personaggio parla a sè stesso, di dar voce a'suoi pensieri più segreti, perciocchè altrimenti bisognerebbe escludere la forma del monologo (*). La deformità di Riccardo è l' espressione della sua malizia interna, ma n'è fors'anche l'effetto, giacchè la sua bruttezza sarebbe stata temperata dall' espressione del candore e della benevolenza. L' essere contraffatto della persona sembra a lui un'odiosa trascuranza della natura, e quindi si pensa aver diritto di vendicarsi dell' umana società donde essa lo scevra. Egli esprime sublimemente questo concetto in alcuni versi che

(*) Egli è totalmente fuor della natura che un personaggio confessi al suo confidente d'essere uno scellerato, benchè molte tragedie ne offrano esempi. Non v'ha dubbio ch' egli deve far conoscere l'animo suo, ma deve ciò fare senza servirsi d'espressioni che lo condannino, e come se i suoi sentimenti fossero talmente conformi alla natura, che non dovesse alcuno pensar di riprenderli.

suonano presso a poco così: *Questa parola, amore, cui danno i vecchi il soprannome di divino, abiti pur nel cuore degli uomini che fra loro s' assomigliano, non già nel mio; io sono un essere solo e segregato da ogni altro.*

La malvagità non è altro che un egoismo meditato e senza rimorsi; e siccome non può abiurare le forme della morale ch' è la legge di tutti gli esseri pensanti, si studia di ridurre le sue azioni a principj qualunque. Riccardo non niega nè la sua missione infernale, nè la turpitudine della sua anima; egli vuol soltanto giustificarsi con sè stesso per via di falsi ragionamenti. Non è dato a lui il piacere d' essere amato; che gli riman dunque salvo che il piacere di signoreggiare? Ora, non debb'egli rimuovere dal suo cammino tutto ciò che privar lo potria dell' unico suo godimento? È tanto più naturale che Riccardo desideri la felicità dell' amore, quanto che suo fratello Edoardo, di già privilegiato mercè del possesso della corona, è dotato di nobilissimo e bellissimo aspetto, ed esercita sul cuor delle donne irresistibile potere. Riccardo, benchè pretenda d' aver rinunziato a questo genere di conquiste, vi mette tutta la sua vanità, e, in mancanza delle attrattive esteriori, ricorre a' compensi d' un' insinuante piacenteria. Laonde Shakespear colla solita sua perspicacia ne mostra come il cuore umano, allor pure che si è fortemente dichiarato pel bene o pel male, è sempre soggetto a certe debolezze. Il

divertimento prediletto di Riccardo è il motteggio, e a gran dovizia egli è fornito di spirito satirico. Egli disprezza gli uomini, perchè presume d'avanzarli in abilità, e fa così poca stima de' suoi satelliti, come de'suoi nemici. Nella sua generale ipocrisia egli adopera soprattutto le forme religiose, come se trovasse particolar diletto a rivolgere in profitto dell' inferno i benefizi celesti.

Il dramma del *Riccardo III* abbraccia l'ultima parte del regno d'Edoardo IV, e quindi comprende lo spazio di otto anni. Shakespear volle in esso mostrare tutte insieme le macchinazioni che innalzarono Riccardo al trono, ed i misfatti che per due anni soltanto ve lo poterono mantenere. Giusta il disegno immaginato dal poeta, il terrore assai più che la pietà doveva dominare in questo dramma, ed egli ebbe l'occhio ad evitare le scene patetiche che gli si paravano innanzi spontaneamente, piuttosto che a ricercarle. Laonde fra tutte le vittime di Riccardo, il solo Clarence è immolato sulla scena, e il sogno di questo Principe sventurato dimostra l'onnipotenza dell' immaginazione del poeta ad inspirare lo spavento. Le parole ch' egli rivolge agli uccisori, eccitano per verità una forte perturbazione, ma questa impressione è temperata dall' idea che Clarence, colpevole d'un primo delitto, aveva già meritata la morte, benchè non dovesse riceverla da suo fratello. Le più pure e le più innocenti vittime di Riccardo sono i due giovani Principi suoi nipoti;

ma questi appena appena si veggono, e la loro morte fa semplicemente il soggetto d'un racconto. Anna, che ha dato segno d' incomprensibile debolezza piegandosi a sposar l' uccisore del suo consorte, sparisce senza che si sappia che ne sia più seguìto. Lord Rivers e gli altri amici della regina sono personaggi troppo secondarj da muoverci a vivo interesse. Hastings perde tutti i suoi diritti alla pietà per cagione dell' insultante sua gioja quand' è informato della caduta de' suoi nemici. Buckingham, questo vile fautore del tiranno, si offre da sè medesimo alle scure del carnefice. Nel fondo del quadro si vede Margherita, vedova d' Enrico VI, qual Furia vendicatrice del passato che evoca la maledizione sull' avvenire; tutte le sciagure che i suoi persecutori si tirano addosso, sono un balsamo salutare per le velenate ferite del suo cuore. Alla sua profetica voce s' uniscono di tratto in tratto altre voci di donne, organi delle imprecazioni e della disperazione.

In quanto a Riccardo, egli è l' anima, o piuttosto il genio infernale di questa tragedia. Egli adempie la promessa che avea già fatta d' insegnare al sanguinario Machiavelli l' arte della tirannide. Il poeta nondimeno varia l' impressione d' un orrore troppo uniforme, mediante la continua occupazione in cui tiene gli spettatori il profondo dissimulare di Riccardo, la sua capacità, la sua prudenza, la sua prontezza di spirito, la sua impetuosa attività,

il suo coraggio. Egli si batte alla fine da disperato contro Richmond, e muore come un eroe sul campo di battaglia. Il poeta non poteva cambiare questo scioglimento che, sebbene istorico, non soddisfà più che tanto il sentimento morale, come fu notato sagacemente da Lessing in occasione d' un dramma tedesco. Come s' adoperò dunque Shakespear a vincere questa difficoltà? Con maravigliosa invenzione egli ne schiude innanzi un giorno del mondo avvenire, e ci mostra il colpevole nell' estremo della sua vita già notato del marchio della riprovazione divina. La notte che precede al combattimento, veggonsi Riccardo e Richmond addormentati nelle loro tende. Le ombre degli infelici trucidati dal tiranno escono dalla terra l'una dopo l'altra e lo maledicono, poi si rivolgono al suo avversario e lo colmano di benedizioni. Tali apparizioni non sono, propriamente parlando, che sogni renduti visibili; ma non è meno per gli occhi una inverisimiglianza che le tende dei due capi sieno collocate sì vicino l' una dell' altra. Senza dubbio però, osava Shakespear confidarsi di spettatori poetici, se così possiam dire, la cui immaginativa, compresa da bellezze così sfolgoranti, come quelle di tali visioni e del monologo di Riccardo al suo svegliarsi, ingrandirebbe lo spazio a suo piacere. La catastrofe è somigliantissima a quella di Macbeth in quanto alle circostanze; ma, dove si paragoni la maniera colla quale Shakespear ha

presentata e l'una e l'altra, ognuno si renderà persuaso ch'egli osservò puntualmente la giustizia teatrale (quale almeno dobbiamo immaginarcela) quand' egli palesa la maledizione o la grazia celeste che riposa sull' anima degli uomini, in conseguenza de' loro sentimenti e delle loro azioni.

Benchè gli ultimi quattro drammi di questa serie istorica sieno quelli che rappresentano gli avvenimenti meno antichi, l'*Enrico IV* e l'*Enrico V* hanno una tinta molto più moderna. Ciò procede in parte dal gran numero di scene comiche che vi si trovano, poichè il comico non si può fondare che nell' imitazione de' costumi, non solamente patrj, ma eziandio contemporanei. Si direbbe che Shakespear abbia dato a bello studio forme gotiche anche alla parte seria dell'*Enrico VI* e del *Riccardo III*. Le sanguinose rivoluzioni e gli scempi delle guerre civili sembrano a' posteri un passo retrogrado nella civiltà d'una nazione, e di fatto simili guerre ritirano sovente i popoli verso uno stato d' insubordinazione e di barbarie. E quand' anche l' inclinazione naturale d' un giovine poeta avesse arrecato Shakespear a trasportare il suo subbietto fino ad una maravigliosa lontananza, egli sarebbe stato pur bene favorito dal suo istinto. Lo spirito della poesia eroica è di dare alla stirpe umana disparita dalla terra una forza soprannaturale ed una volontà invincibile. Il perchè si odono le voci d'un

Talbot, d' un Warwick, d' un Clifford, quai trombe marziali che invitano alle conquiste straniere, o che raccolgono la turba sotto le bandiere de' capi-parte. Le sanguinose discordie delle case di York e di Lancaster furono l' ultima effervescenza dell' indipendenza feudale. Era questa la contesa de' grandi, e non del popolo; i vassalli non erano strascinati alla guerra se non che dietro a' loro signori. Più tardi gl' individui si perdettero nella massa, e nessun guerriero, come un Warwick, potè ancora essere un *facitore di re.*

Shakespear è non meno istorico profondo, che grande poeta. Dove si metta a confronto il suo *Enrico VIII* co' drammi di cui parlavamo, apparirà chiaro che l' Inghilterra passò subitaneamente, sotto il governo pacifico ed economico d' Enrico VII, dall' energica turbolenza del medio evo allo stato di calma e di sommissione che caratterizza i tempi moderni; cambiamento che si può attribuire od alla influenza del resto dell' Europa, o vero all'affievolimento che succede a lunghe agitazioni. Da che dunque Shakespear, di pari come tutti coloro che sono inspirati dal genio dell' arti, si lasciava dominare dal suo soggetto, il suo *Enrico VIII* ha dovuto prendere un' apparenza prosaica; ma se questo dramma è di molto inferiore a parecchie opere del nostro poeta pel volo della fantasia, per la forza de' concetti e de' caratteri, vi si può nondimeno ammirare una grande

finezza di discernimento ed assai cognizione del mondo e della Corte. Quale accortezza non era bisogno per maneggiare, alla presenza d'Elisabetta, argomenti così gelosi e che sì strettamente la toccavano, senza intaccar non pertanto i diritti della verità? Shakespear ebbe l'arte di smascherare per occhi perspicaci il tiranno, con mostrarlo qual era in effetto, pieno d'alterigia e d'ostinazione, insensibile, voluttuoso, e così smoderato nelle testimonianze della sua grazia, come avido di vendetta sotto il manto della giustizia: e nondimanco un tal quadro è presentato in guisa che la figlia d'Enrico VIII può mirarlo in un aspetto favorevole. Benchè la legittimità d'Elisabetta fosse fondata sopra la nullità del primo matrimonio di suo padre, Shakespear mise sotto una luce molto incerta tutto ciò che risguarda il negoziato del divorzio fra Enrico e Caterina d'Arragona, e chiaro si vede che gli scrupoli del re altro non erano che la bellezza d'Anna Bolena. Caterina è veramente l'eroina del dramma; la sua virtù, le sue sventure, il suo stato senz'appoggio, la sua dolce e ferma resistenza inspirano il più profondo interesse. Dopo Caterina, la caduta del cardinale Volsey particolarmente reca a sè gli altrui sguardi. Il regno d'Enrico VIII non si adattava nel suo tutto alla forma drammatica; sarebbe stato uopo ripetere le medesime scene, e far vedere altre mogli ripudiate o tratte al patibolo, altri aderenti precipitati dall'auge

del favore nelle prigioni, e tostamente condannati alla morte. In questo dramma Shakespear diede bastevoli mostre di tutto quanto caratterizza la vita d' Enrico VIII. Il luogo dov' egli s' arresta, non offre una pausa notabile nell' istoria; e però dobbiam perdonargli d' aver fatto passare un' adulazione per uno scioglimento. Il dramma finisce colla dipintura della gioja generale che cagiona la nascita d'Elisabetta, e con predizioni sulla felicità che il cielo le destina, e ch'ella diffonderà intorno a sè. Soltanto un simile colore dato alla conchiusione poteva salvare l'ardimento del resto dell' opera. Shakespear certamente non si faceva illusione sopra il valore di questa malizia drammatica. La vera catastrofe è la morte di Caterina, ed egli si è quindi permesso d' accelerarla.

Trascorrendo io, come ho fatto, i drammi che sono universalmente riconosciuti per lavori di Shakespear (*), mi sono, al possibile, contenuto da quelle lodi indeterminate che solo provano la sproporzione fra ciò che si sente e la facoltà d' esprimerlo. Ad alcuni parrà ch' io mi sia allargato nelle mie osservazioni sovra Shakespear troppo più che non comportavano il fine e il disegno di queste Lezioni, laddove

(*) Veggasi alla fine del volume l'Appendice sui drammi che si è posto in disputa se appartengano a Shakespear.

altri stimeranno insufficiente il mio discorso. Ma pure io sarò pago se, mettendo i miei uditori in un giusto punto di vista, avrò facilitata la cognizione di questo grande poeta a coloro che non sono ancor pratichi con esso, e se avrò ricordato a' suoi ammiratori alcuni de' numerosi pensieri che l'opere sue fecero nascere nel loro animo (16).

LEZIONE XV.

L' istoria drammatica degl' Inglesi si divide in due periodi, il primo de' quali è il più importante. — Antica disposizione del teatro e vantaggi ch'esso aveva. — Stato dell'arte della declamazione al tempo di Shakespear. — Primordj della letteratura drammatica in Inghilterra. — Lilly, Marlow, Heywood. — Ben Johnson; giudizio portato sulle opere di quest' ultimo poeta. — Massinger e gli altri autori del tempo di Carlo II. — Corruzione de' costumi e del gusto. — Dryden, Otway ed alcuni poeti contemporanei. — Carattere generale degli autori comici da Wicherly e Congreve fino alla metà del secolo XVIII. — Tragedie di questo medesimo periodo. — Rowe. — Il Catone *d'Addisson. — Poeti de' tempi più moderni. — Tragedia urbana; Lillo. — Garrick. — Stato presente del teatro inglese.*

Il grande poeta di cui ragionammo nella Lezione precedente, fa un' eccezione così unica in tutta l' istoria dell' arte, che ne parve di dovergli riserbare un posto particolare. Appresso de' suoi predecessori egli non trovò quasi che nulla da imparare, e la possente autorità ch' egli esercitò sopra gli scrittori che vennero dopo lui, non ha fatto che veruno di essi gli abbia rapito il suo segreto. Da due secoli e più che i suoi compatriotti coltivano con vivo zelo tutti i rami delle scienze e delle belle arti, egli non è stato, per loro propria confessione, sorpassato da nessuno, nè ancor si vede chi tampoco sia giunto a pareggiarlo.

Nell' istoria del teatro britannico, di cui verrò di presente abbozzando i tratti principali, sarò costretto di riparlar sovente di Shakespear. La letteratura drammatica degl' Inglesi è ricchissima: essi vantano un gran numero d' autori che si sono segnalati nell' arte di caratterizzare con originalità i loro personaggi, e di produrre effetto in sulla scena. Vero è ch' essi non ebbero le mani legate da una quantità di futili osservanze e di regole arbitrarie, e che non s' è mai pensato di stabilire in Inghilterra un tribunale accademico del buon gusto: ciascuno sceglie così nell' arti, come nella vita, ciò che s' avviene al suo ingegno od al suo modo di sentire. Con tutto questo gli scrittori inglesi non fuggirono interamente nè le diverse influenze della moda,

nè il contagio dello spirito de' secoli differenti.

Noi continueremo a seguire i medesimi principj ed a fermarci sulle opere poetiche che ne sembrano più perfette, e scorreremo rapidamente le produzioni della seconda e della terza classe.

L'istoria de' primordj del teatro britannico è stata sufficientemente rischiarata da' letterati inglesi e singolarmente da Malone. I primi sperimenti drammatici furono quivi, così come da per tutto, moralità e misteri. Egli pare nondimeno che gl' Inglesi si sieno segnalati in questo genere innanzi alle altre nazioni. Vedesi nella storia del Concilio di Costanza che i prelati inglesi sollazzarono tutti gli altri ecclesiastici, per un certo intervallo delle sessioni, colla rappresentazione d'un dramma latino sopra un argomento religioso, e che sì fatto spettacolo, o interamente nuovo o di gran lunga superiore a quelli che si conoscevano in que' tempi di semplicità, recò molto diletto. Non si può, propriamente parlando, far rimontare l'origine del teatro in Inghilterra oltre il regno d' Elisabetta. Gio. Heywood, buffone d'Enrico VIII, è tenuto pel più antico degli autori comici di quel paese. Il solo lavoro di esso che trovisi stampato nella Raccolta di Dodley, porta il titolo d'*Interludio*, ed è un dialogo piuttosto che un dramma. A rincontro, si può dare a buon diritto il nome di commedia ad un' operetta, *L'ago della madre Gurton*, che fu rappresentata

la prima volta nell' anno 1560. Per vecchio che ne sia il linguaggio ed il verso, non si può non riconoscervi un autore dotato del vero talento pel genere del basso comico. Tutto l' intreccio si volge sopra un ago perduto; la povertà che argomentar dobbiamo dalla grande importanza d' un simile avvenimento, e tutto lo stato domestico de' personaggi vi sono dipinti nel modo più gajo che immaginar si possa. Singolarissimo soprattutto è il carattere d' un astuto accattone. Il comico alquanto rozzo di questo dramma somiglia per un certo rispetto a quello dell'*Avocat patelin*, ma non gli fu dato, come alla commedia francese, l' onore d' essere rimesso in sulle scene sotto una forma più moderna.

L' istoria del teatro inglese si divide naturalmente in due periodi. Il primo comincia all' innalzamento d' Elisabetta al trono od in quel torno, e si estende verso la fine del regno di Carlo I, allorchè i Puritani, nella loro possanza maggiore, proibirono tutti gli spettacoli. I teatri stettero chiusi per tredici anni, nè furono aperti se non quando Carlo II risalì sul trono. Questa interruzione, i cambiamenti che s' erano introdotti nella maniera di pensare e ne' costumi, finalmente l' influenza della letteratura francese, già floridissima, diedero a' drammi scritti dopo il ristabilimento della dignità reale un carattere tutto differente. Egli è ben vero che furono con diligenza raccolte le più

delle opere dell' antica scuola, ma lo spirito che le aveva dettate, si era estinto. Si può dare il nome di scuola all' unione de' vecchi Drammatici inglesi, poichè di mezzo alle differenze individuali si ravvisa una tendenza comune nelle loro produzioni; sicchè sarebbe impossibile confondere insieme i drammi composti innanzi e dopo Cromwell, quando bene il linguaggio e le allusioni alle circostanze de' tempi non dessero lume a distinguerli. Si potrebbero agevolmente distribuire in differenti classi le produzioni dell' epoca più moderna; ma piccolo frutto si trarrebbe da simile travaglio. La vacillazione del gusto pubblico ha dato impulsi totalmente diversi all' ingegno degli scrittori, e l' amor delle produzioni straniere s' è tanto radicato, che il teatro inglese, a parlare schietto, ha di mano in mano perduto fisonomia e carattere. Gli autori drammatici del primo periodo hanno assai più d' importanza che gli altri per un Critico il qual cerca da per tutto l' originalità, e così poco si cura dell' imitazione stessa, come di ciò che tende ad evitar l' apparenza dell' imitazione. E nondimeno, mettendo da parte Shakespear, si possono a questi antichi poeti rimproverare difetti e sviamenti infiniti, laddove all' incontro parecchi autori più moderni si procacciano stima colla pulitura e regolarità delle loro composizioni.

Ci ha de' momenti che lo spirito umano fa tutto a un tratto passi giganteschi in un' arte

infino allora sconosciuta, come se un lungo sonno avesse accumulato le sue forze. Il secolo d' Elisabetta fu, in Inghilterra, una di tali epoche per la poesia drammatica. Questa regina, durante il suo lungo regno, vide i primi tentativi del teatro inglese ed i capolavori più perfetti che l' abbiano onorato. Shakespear aveva il sentimento della rapidità de' progressi che fanno ad un tempo, appresso di tutto un popolo, certe facoltà non ancora esercitate; quindi, in un sonetto, egli chiama il suo secolo *these time bettering days* (questi giorni di miglioramento). Il gusto pe' giuochi scenici crebbe con tanta celerità, che nello spazio di sedici anni si fabbricarono a Londra o s' accomodarono ad uso di teatro diciassette edifizj, dove che due soli bastano presentemente ad una popolazione quasi doppia. È il vero che non si davano spettacoli tutti i giorni, e che la maggior parte di que' teatri non erano meglio forniti gran fatto de' nostri castelli da burattini; nondimeno contribuivano ad eccitare lo zelo degli scrittori e moltiplicavano le produzioni drammatiche, imperocchè ciascun teatro doveva procurarsi un repertorio particolare, e ciò per cagione che i drammi, se pur venivano pubblicati, non erano mai renduti alla stampa se non molto tempo dopo la loro comparsa, ed una sola compagnia comica ne possedeva il manoscritto. Contuttochè si vedessero comparire su questi piccoli teatri assai produzioni o deboli o cattive, pure l' emulazione

che ne seguiva, tornava certamente in grande utilità. Di tutti i generi di poesia, il drammatico è il solo dove l'esperienza sia necessaria, e l'uomo d'ingegno ne acquista con poco di costo riguardando le cadute de' suoi rivali. Quest'arte richiede davvantaggio una vigorosa risoluzion d'animo; il che può mancare ad un sovrano ingegno, o perchè difficilmente gli riesce di soddisfar sè stesso, o perchè, più d'ogni altro, egli trova piacere a nudrire in segreto un parto favorito della sua fantasia. Egli è dunque per lui gran ventura che la gara e la sollecitudine di quelli che si gettano in tal carriera con mezzi più deboli de' suoi, gli sieno sprone a lavorare pel Pubblico.

Cosa utilissima ancora ad un poeta drammatico è l'avere immediate relazioni coll'azienda del teatro, così a fine di prevenire i suoi bisogni, come a fine di regolare gli spettacoli a suo senno. Laonde gli autori inglesi erano a un tratto quasi sempre commedianti. Il teatro non aveva allora grandi pretensioni letterarie, e non riceveva la legge da' pedanti. Nascevano, è vero, gelosie e discordie fra gli scrittori; ma il Pubblico pigliava spasso delle loro contese, anzichè se ne impacciasse, e decideva senza parzialità secondo il grado di piacere che gli procuravano le opere loro. Vedevasi regnare così appresso de' poeti e degli attori, come appresso della nazione, ciò che fa prosperar le belle arti, l'amore dell'arte istessa; e questo amore era

in tanto più evidente, in quanto che lo spettacolo si presentava sotto le forme più modeste ed anche più umili, nè si abbelliva con ornamenti estranei e con quel lusso di moltiformi trovati che sviano l'attenzione mentre seducono la vista.

Gli ammiratori di Shakespear saranno curiosi di conoscere il luogo dove a' suoi tempi furono recitate l'opere sue. Si ha un' incisione che rappresenta il teatro da lui guidato, e che si chiamava *il Globo* dall' emblema d' un Ercole che subentra nel luogo d'Atlante. Esso è un edifizio massiccio senza alcuna architettura e quasi senza finestre visibili. La platea era all' aria aperta; vi si recitava di giorno; e tutte le decorazioni consistevano in tappezzerie appese a qualche distanza dalle pareti, e che lasciavano diversi passaggi liberi. Un palco scenico innalzato di sopra all' altro, o piuttosto una specie di balcone, trovavasi nel fondo, e rappresentava differenti oggetti secondo l' occasione. I commedianti, salvo alcuni casi rarissimi, portavano l'abito del loro tempo, ed al più s'abbigliavano di cappelli coperti di grandi piume e calzavano scarpe fregiate d' ampie rosette. I soliti mezzi di travestimento erano parrucche, barbe posticce, ed anche talora certe maschere. I personaggi di donne erano rappresentati da garzoncelli, la cui voce non manifestava ancora il sesso; ed anzi due compagnie comiche delle più rinomate in Londra erano interamente composte

di giovani cantori ascritti alla cappella della regina od alla chiesa di s. Paolo. Fra un atto e l' altro non c' era musica, ma se ne faceva uso bensì, come veniva in taglio, durante la rappresentazione. Lo spettacolo era a quando a quando ravvivato da marce militari, danze, canzoni, e il suono della tromba annunziava con alto strepito l' arrivo de' grandi personaggi. In origine, ci avea pur l'uso di rappresentare, innanzi al vero dramma, l' azione stessa per mezzo d' una pantomima talvolta allegorica (*dumb shew*), a fine di dare anticipatamente una certa direzione all' espettativa de' riguardanti. Nell' *Amleto* si vede che Shakespear ritenne ancora quest' uso.

La presente squisitezza degli spettacoli ne ha talmente guastati, l' architettura, le illuminazioni, la musica, le scene che si cambiano come per incantesimo, le macchine, lo sfoggio degli abiti, tutto questo lusso teatrale pare a noi così indispensabile, che dureremmo fatica a privarcene per ritornare all' antica povertà. Nondimeno il vecchio sistema teatrale aveva sul nostro alcuni vantaggi da potersi agevolmente dimostrare. Allorchè gli spettatori non venivano distratti dallo splendor degli accessorj, erano di tanto più difficile contentatura in riguardo agli oggetti essenziali, alla composizione stessa, ed allo sceneggiare degli attori. Quando non si può aggiugnere alla perfezione negli ornamenti esteriori, un vero intendente rinunzierà più

presto a tutto ciò che piace agli occhi, che permettere sia divertita la sua attenzione da tentativi imperfetti o di cattivo gusto: e la perfezione ancora in questo genere è molto rara.

Da un secolo e mezzo o circa, s' è cominciato ad aver cura del vestir degli attori: tutte le novità che si sono introdotte in questo particolare, hanno di mano in mano fatto meravigliare la moltitudine; ma non si ha che a volgere un guardo alle stampe onde vanno fregiate le opere drammatiche di ciascun' epoca, per convincersi della puerile affettazione degli abiti da teatro e del potere che ha sempre esercitato la moda, ad onta degli sforzi che fecero di continuo gli attori a fine di darsi l'aria antica o straniera. Una specie di guardinfante, sull'andar di quelli che usavano le donne, era altra volta tenuto per indispensabile ad un eroe; le grandi parrucche e le nastriere si sono pur mantenute più lungamente nella tragedia che nella società; ed i commedianti non si sarebbero arrischiati di mostrarsi altramente in sulla scena, che incipriati e innanellati le chiome e con un elmo ornato di piume biscolori, anche molto tempo dopo che disusate erano simili fogge. Aggiugnevasi a questo una corazza di carta d' argento ed una ciarpa di taffetà, ed eccoti un Alessandro od un Achille. Alla per fine si è veduto risorgere un gusto più puro, e regna oggidì sui teatri d' alcune grandi città una maniera di vestire dotta e rigorosa. Questo

perfezionamento è dovuto in parte alla generale riforma introdotta dagli antiquarj nelle arti, e in parte ancora al gusto che hanno preso le donne per gli abiti greci, imperocchè sempre le attrici trovarono via di trasportare in sulla scena le mode che facevano risaltar le loro attrattive nel bel mondo. Nondimeno è rarissimo ancora il vedere un commediante il quale sappia portare con garbo la toga romana od il manto greco, e che ne' momenti di maggior passione non sia troppo occupato a sciogliersi da' suoi drappi, od a cingersene con eleganza.

Tutto il nostro sistema di decorazioni è stato immaginato per l' Opera musicale, in cui di fatto ha luogo meglio che altrove; ma si trovano in esso varj difetti, alcuni de' quali inevitabili, ed altri che ovviar si potrebbero con usarvi certe diligenze a cui non si bada. Io pongo nel novero de' difetti inevitabili primieramente l' interruzione delle linee delle decorazioni laterali, allorchè si osservano da tutt' altro punto che da quello pel quale furono calcolate; in secondo luogo la graduale diminuzione a cui si sottomettono, giusta le leggi della prospettiva, tutti gli oggetti supposti in lontananza, onde nasce la sproporzion loro co' personaggi che arrivano dal fondo del teatro; poi la luce che venendo dall' alto e dal basso, è sempre sfavorevole; appresso il difetto d' accordo fra le ombre ed i lumi imitati e le ombre ed i lumi reali; quindi l' impossibilità di

ristrignere a piacimento la scena, onde risulta che l' interno d' una capanna ha le stesse dimensioni che quello d' un palagio, ec. ec.

I difetti nelle decorazioni a' quali si potrebbe rimediare, sono la mancanza di semplicità e di grandi masse tranquille; l' accumulamento d' oggetti superflui, che divertono l' attenzione e che non hanno altro fine se non di far brillare l' abilità del pittore o di riempiere lo spazio che bisogna decorare; quindi un' architettura ammanierata, incoerente, o che sarebbe impossibile nella realtà, imitata con una varietà di colori che non si osserva in alcun marmo al mondo. Non ci ha che l' ignoranza del Pubblico che possa render ragione della buona riuscita di parecchie scene, a cui gl' intelligenti preferirebbero a gran pezza una tinta uniforme. Il gusto che si ha universalmente per lo splendore dello spettacolo e per la magnificenza degli abiti, ha renduta l' amministrazione del teatro una cosa tanto difficile e dispendiosa, che i buoni drammi e i buoni attori sono diventati puri accessorj.

Benchè l' antico teatro inglese non avesse, propriamente parlando, ciò che noi chiamiamo decorazioni, non si potrebbe negare che vi fosse impiegata l' arte del macchinista; senza di che sarebbe impossibile il figurarsi la rappresentazione del *Macbeth*, della *Tempesta* e di parecchi altri drammi. Sotto il regno di Giacomo I, il famoso architetto Inigo Jones fece

muovere diverse macchine ingegnose e complicate per accrescere vaghezza alle *Maschere* di Ben Johnson che furono rappresentate alla Corte.

Nel tempo de' primi progressi dell'arte drammatica, così in Ispagna come in Inghilterra, si supponeva, allorchè la scena era rimasta vôta, che fosse succeduto un cambiamento nel luogo dell' azione, benchè la decorazione non lo indicasse. Questa circostanza influiva a gran segno nella composizione delle opere. Il poeta non aveva bisogno di tener consiglio col *decoratore*, nè d' informarsi se nel magazzino del teatro si trovava tutto ciò ch' esigeva il suo dramma. Egli non mozzava l' azione per evitare i cambiamenti di tempo e di luogo, ma la esponeva naturalmente e com' era avvenuta. Si lasciava all' immaginativa tanto la cura di riempiere le lacune indicate dai discorsi de' personaggi, quanto di figurarsi altri siti. Egli è però il vero che questo richiamo alla facoltà creatrice che da sè compie un tutto imperfetto, fa presupporre spettatori non solo benevoli, ma intelligenti e capaci di poesia. La vera illusione, per quanto io stimo, è quel rapimento d' animo prodotto dal poeta e dall' attore, che fa dimenticare l' istante presente e perdere di vista gli accessorj. Una impaziente curiosità spinge bene spesso gli spettatori a spiare dall' una parte e dall' altra le differenze, mai sempre inevitabili, fra la rappresentazione e la realtà, ma non dà segno che della debolezza

dell' immaginazione e dell' incapacità di levarsi fuori di sè. Questa resistenza all'illusione, questa incredulità prosaica, potrebbe andare tant' oltre che riuscisse alla fine impossibile agli artisti drammatici, i quali hanno pur sempre bisogno di favore, di dare alcuna specie di piacere per via delle loro imitazioni, e si perverrebbe in ultimo a distruggere un' arte che non si troverebbe aver corrispondenza col cuore umano.

Oggidì si muovono lamenti, e con giusto titolo, perchè gli spessi cambiamenti di scene ne' drammi di Shakespear sono causa di distrazione: ma questo non è difetto del poeta. È uopo sapere che a' suoi tempi i drammi inglesi, e così pure gli spagnuoli, uscivano senza indicazioni di località. Soltanto gli editori moderni hanno creduto di dover aggiugnere tali indicazioni in Shakespear; il che è pedantesca esattezza. Se si avesse a guidare la rappresentazione d' uno de' drammi del nostro poeta, bisognerebbe semplicemente cancellare in testa a parecchie scene le parole: *un altro appartamento nel palazzo; un' altra strada; un' altra parte del campo di battaglia*, ec.; tutto si troverebbe allora in ordine, e i cambiamenti di decorazioni più non sarebbero numerosissimi.

Quelli che giudicano d' ogni cosa in sulle apparenze, si daranno a credere che sopra un teatro così privo di splendore com' era l' antico teatro inglese, dovesse pur essere trascurata l' arte del recitare; ma io ne ritraggo una

conclusione al tutto opposta. Alcuni Inglesi hanno già asserito che gli attori dell' epoca antica erano superiori a quelli della nuova, almeno fino al tempo di Garrick; e se di tale asserzione non ci fossero altre prove, potrei convalidarla coll' opere di Shakespear medesimo. I principali personaggi de' suoi drammi richiedevano evidentemente un grandissimo attore? Lo stile elevato e conciso della sua poesia non può esser renduto intelligibile se non mediante la declamazione più energica e più flessibile. Sovente uno sceneggiar muto, indispensabile e insieme difficile, non è tampoco indicato; e come mai un poeta che lavorava unicamente e immediatamente pel teatro, avrebb' egli fatto dipendere l' esito della rappresentazione dall' effetto d' una pantomima che poteva totalmente fallire per l' imperizia d'un attore? Shakespear si sarebbe esposto a lasciar vilipendere il suo ingegno se non avesse confidato in abili interpreti de' suoi pensieri. Il nome e la riputazione d' alcuni de' grandi attori della sua compagnia si sono pur conservati infino a' nostri giorni.

Difficilmente si crede possibile l' unione di due talenti sovrani in un uomo stesso, e si è quindi presunto senza motivi sufficienti che Shakespear non fosse stato che un commediante mediocre. Le istruzioni per altro ch' egli fa dare da Amleto alla compagnia comica volante, provano almeno che s' intendeva molto avanti di

questa materia. Egli possedeva ancora una qualità eccellente per la scena tragica e da essere difficilmente compensata, voglio dire una bella e nobile fisonomia. In oltre non è verisimile che Shakespear sarebbe stato trascelto per direttore d' uno de' primi teatri dell' Inghilterra, s' egli medesimo non fosse stato buon attore e sufficiente a bene indirizzare i suoi compagni; perciocchè Ben Johnson, scrittore riputatissimo, non potè pure ottenere un impiego di commediante, come quegli che mancava di naturali disposizioni ad arte cosiffatta. Da parecchi passi de' drammi di Shakespear si può congetturare che infin da' suoi tempi già vi fosse una moltitudine di cattivi attori i quali cadevano in tutti gli errori che rimproveriamo a' nostri; ma un Pubblico di difficile contentatura sapeva allora farne ragione.

Soltanto nell' Inghilterra stessa può un Critico studiare con qualche profondità l' antico teatro britannico; ma dove si volesse determinare per l' appunto ciò che Shakespear potè imparare da' suoi predecessori, bisognerebbe la prima cosa raccogliere tutto quanto esisteva innanzi a lui, e quindi stabilir l' epoca precisa che uscì fuori ciascuno de' drammi de' suoi contemporanei; la quale indagine sarebbe difficilissima, giacchè questi drammi non si mandavano alla stampa se non molto tempo dopo la loro prima rappresentazione. D' altra parte, se le opere degli autori che vivevano al tempo di

Shakespear, hanno qualche somiglianza colle sue nello stile e nell' uso di certi mezzi, si può tuttavia domandare se ne sono i modelli imperfetti o vero copie sparute; imperciocchè Shakespear, non meno che Raffaello, senz' essere mai stato infedele al suo genio originale, seppe trarre profitto da' progressi de' suoi rivali.

Si fecero pure, di que' tempi, in Inghilterra, alcuni sforzi infruttuosi per ristabilire la forma dell' antica tragedia coi Cori; ma simili tentativi, al pari che la maggior parte di quelli di tal genere, mostrano in qual falso aspetto abbiano i Moderni osservato gli Antichi. Le imitazioni di cui parlo, non presentano nè anche quell' esterna somiglianza co' loro modelli, che facile sarebbe soprattutto a ritrarre. Si è molto citata una tragedia d' un signore inglese, intitolata *Ferex e Porex*, che uscì sul principio del regno d' Elisabetta. Pope ne vanta la regolarità, e presume che se i poeti contemporanei non si fossero allontanati da tal sentiero, il teatro inglese avrebbe pigliato un carattere classico; pure non v' è nulla così privo d'anima, di vita, di moto e di varietà, come questo *Ferex e Porex*. Una sonnifera monotonia nello stile, un freddo ammasso d'accidenti, consulte e racconti senza fine, ecco ciò che possiamo notarvi: non v' è tampoco osservata l' unità di luogo e di tempo, nè quindi s' intende che cosa abbia voluto dir Pope con questo suo giudizio.

Il *Mustafà* è un' altr' opera fallita della medesima specie: esso non offre che un tessuto di sottigliezze sulla ragione di Stato, e ciò che dicono i Cori, sono piccoli trattati di tale materia; in somma vi si trova lo spirito sentenzioso delle ultime composizioni di Corneille. Ben Johnson cita con lode uno de' predecessori di Shakespear, chiamato Kid, il quale rifece la *Cornelia* di Garnier: questo dramma è dunque una copia degli antichi di terza o di quarta mano.

Il primo dramma serio in cui si sia aspirato all' effetto popolaresco, è la *Tragedia spagnuola*, così chiamata dal luogo della scena e non già dalla patria dell' autore a cui fosse stata usurpata. Questo dramma si mantenne lungamente sulle scene, tuttochè i poeti più moderni l'abbiano fatto oggetto de' loro motteggi e delle loro parodie. Spesso occorre che il Pubblico si ricrede a stento d' una predilezione concepita nel primo entusiasmo inspiratogli da un' arte nuova, anche allor quando gli si è dappoi fatta conoscere quest' arte sotto una forma più perfezionata. Il dramma preallegato è pieno d' assurdi, e l' autore si arrischiò a dipignere situazioni e affetti troppo forti pe' suoi mezzi. La catastrofe che dovrebb' essere terribile, riesce ridicola: parmi di vedere un disegno abbozzato da un fanciullo, la cui mano incerta non tira giù che contorni mal fermi e fuor di proporzione. Nondimeno, in mezzo ad un' enfasi

eccessiva, il dialogo è spesse volte naturale ed anche familiare, e nella progressione delle scene si scorge un non so che di facile e di vivace che fa comprendere fino a un certo segno il felice successo d' un' opera cotanto imperfetta.

Lilly e Marlow meritano d' essere notati fra i precursori di Shakespear. Lilly era un erudito che si travagliò grandemente d' introdurre una studiata affettazione nella prosa inglese ed anche nello stile della società. Egli divenne pertanto lo scrittore alla moda; e le illustri signore s' ingegnarono, il meglio che poterono, di foggiare il loro linguaggio sul modello del suo libro intitolato *Epheus*. Lilly fece una commedia in prosa, il *Campaspe*, la quale ne prova che non basta un manicaretto d'aneddoti e di motti madrigaleschi a formare un tutto drammatico. In somma, Lilly aveva dello spirito, ma era privo di gusto nel fatto dell' arti belle. A rincontro, Marlow era più ricco di vero ingegno, e s' aperse una strada migliore. Egli trattò l istoria d' Edoardo II, senza adoperarvi, a dir vero, punto di scienza, ma con una sorta di candore e di semplicità che fa buon effetto nelle scene pateriche. I suoi versi dolci e fluidi mancano affatto d' energia, nè vedo come mai Ben Johnson abbia potuto parlare della forza de' versi di Marlow (*Marlow's mighty lines*). Shakespear certamente non poteva trarre alcun profitto dalla leziosa affettazione di Lilly; ma, per contrario, parmi di scorgere

il debole schizzo de' suoi primi quadri storici nell' *Edoardo II* di Marlow.

Infra i drammi de' predecessori di Shakespear contenuti nella Raccolta di Dodley, ve n' ha due, *Il guardaboschi di Wakefield* e *Grim carbonajo di Croydon*, che mi sembrano antichissimi. Questi drammi non sono privi di quel genere di merito che possono avere opere da burattini. Il primo è fondato sopra una tradizione popolaresca; il secondo sopra una leggenda burlesca; ed entrambi sono pieni della più schietta allegria.

Non mi sarei fermato più che tanto sui primi saggi del teatro britannico, se non si fosse ultimamente asserito in Inghilterra che i drammi di Shakespear somigliano assai a quelli del suo tempo che sono adesso obbliati. I riscontri puramente esteriori non debbono recarci maggior meraviglia che l' identità del vestire ne' ritratti della medesima epoca; ma la parola somiglianza si dovrebbe solo applicare a ciò che prova l' analogia di spirito e di sentimento nel genere trattato dall' uno e dagli altri. In oltre, fuorchè le opere citate non sieno assolutamente anteriori a' drammi di Shakespear, è assai verisimile che sieno imitazioni di questi, come dir possiamo de' lavori di Decker, di Marston, di Webster e d' altri. Questi autori non hanno con Shakespear che una somiglianza apparente, e che risguarda i supposti difetti sui quali ancora si disputa, piuttosto che le

universali bellezze intorno a cui tutti sono d'accordo.

Chapman, il traduttore d'Omero, e Tommaso Heywood meritano un giudizio più favorevole; se almeno si può far giusta stima del loro ingegno dagli unici e pochi saggi della Raccolta di Dodley. Chapman trattò con sufficiente forza comica la famosa istoria della Matrona d'Efeso, sotto il titolo di: *Le lagrime della vedova.* Una composizione d'Heywood, *La moglie uccisa per bontà*, è una tragedia urbana; tanto è vero che questo genere, che s'è voluto spacciar per nuovo, è realmente antichissimo. Il soggetto di questo lavoro è la storia d'una moglie teneramente amata, la quale però s'è lasciata sedurre da un uomo che aveva ricevuto da suo marito immensi benefizi. Scopresi la colpa di essa, e non potendo il suo sposo risolversi a prendere contro di lei nessuna deliberazione più dura che quella d'allontanarla da sè, senza nuocere alla sua riputazione, ella è talmente commossa da tanta bontà, che si muore di cordoglio. La seduzione non è condotta in questo dramma per mezzo di sagaci gradazioni, ma le ultime scene sono per verità commoventissime. Un fine morale chiaramente enunciato è per avventura essenziale alla tragedia urbana, o piuttosto egli è per mezzo di questo fine medesimo che il rappresentamento del destino degli uomini, qualunque sia il grado in che vengono presupposti, discende dall'altezza ideale per arrivare in una regione

inferiore. Ma dove si ammetta questo genere tragico subalterno, si troverà che ciò ch' esige la morale, è pur ciò che ricerca l' arte drammatica, e che i principj più austeri concordano colla poesia più sublime. Niente è sì penoso, come la vista di quel pentimento equivoco che forse altro non è che un mezzo di sottrarsi al castigo; ma il vero rimorso, l'amaro dolore che costa la perdita irreparabile dell'innocenza, è suscettivo di colori veramente tragici. Diasi al dramma, di cui parlavamo, una conchiusione felice, quella medesima che, non ostante lo scandalo degli uomini severi, procacciò tanti applausi a un dramma de' nostri giorni (17); vi si ammetta un' altra riconciliazione che quella del letto di morte, vi si rinnovi il nodo coniugale, e si vedrà se oltraggiando la morale non si è distrutta la poesia.

Questo dramma d' Heywood è per altro disteso con negligenza. Un secondo intrigo, male annodato col principale, non serve che a raffreddare l' interesse. Heywood era un commediante e insieme un poeta sì fecondo, che fece o rimaneggiò dugentoventi opere teatrali. Egli non si pregiava punto di produzioni che gli costavano sì poco, dimodochè lasciò perdere la maggior parte de' suoi manoscritti: solo venticinque sono i drammi di lui che si sono potuti raccogliere e stampare.

Gli autori che abbiamo di sopra menzionati, ed altri ancora, ebbero felici successi durante

la loro vita, ma non lasciarono gran memoria di sè, e non ci ha pure che ben pochi rivali od allievi di Shakespear i quali abbiano conservato una certa riputazione. I più rinomati fra questi sono Ben Johnson, Beaumont e Fletcher, e Massinger.

Ben Johnson trovò nell' anima generosa di Shakespear gl' incoraggiamenti onde abbisognava il suo ingegno. Il suo primo lavoro, ancor molto imperfetto, *Ciascuno secondo il suo umore*, fu ricevuto da' Comici in sulla raccomandazione di Shakespear. Questo grande poeta corresse egli medesimo il dramma intitolato *Sejano*, e in entrambi sostenne uno de' personaggi principali. Ma tale benevolenza fu mal ricompensata, poichè Johnson si volse contro il suo protettore coll' arme della sua grande erudizione, l' unico vantaggio ch' egli potesse avere da lui. Egli sparse i suoi drammi ed i suoi prologhi d' allusioni mordaci, e soprattutto assalì, come contraria al buon gusto, quella magìa dell' immaginazione ch' è la dote più luminosa di Shakespear. Bisogna però notare, a giustificazione di Johnson, ch'egli era nato sotto una stella infausta; tutti i suoi drammi cadevano l' uno dopo l' altro, o solo ottenevano applausi passeggeri, laddove Shakespear era esaltato a cielo dalla nazione. In oltre, i suoi rivali lo irritavano continuamente con satire d' ogni guisa in cui egli era dipinto qual pedante che voleva saperne più di tutti, e mille

altre circostanze contribuivano a dargli noja. Ad ogni modo non si può negare ch' egli non fosse dotato di molto senno e di molta capacità. Johnson si esercitava nell' arte sua con applicazione e con zelo; egli stesso se ne rendeva testimonianza; ma non poteva presentire che la natura gli avesse negato ciò che non s' ottiene con isforzo veruno, voglio dire la grazia. Egli pensava, come disse Lessing in un caso simile, che ognuno può ritrar gloria dalla sua industria. Laonde prese per partito di dichiarare anticipatamente che le sue produzioni erano buone, e che, se mal riuscivano, ciò si doveva imputar solo al cattivo gusto del Pubblico.

Johnson era un poeta critico nel buono e nel cattivo senso di questo vocabolo; sempre cercava di render conto esatto a sè stesso di ciò che aveva a fare, ed ecco perchè gli riuscì d' acquistar lode soprattutto nel genere de' drammi di carattere, dove meglio ha luogo la ragione che la fantasia ed il sentimento. Egli non pose nell' opere sue se non quello che può somministrare l' analisi critica, poichè gli era avviso che essa aggiugner possa al principio di tutto ciò che piace; nè s' accorgeva che l' essenza più preziosa della poesia, quello spirito volatile che dà vita ad una finzione, viene a svaporare nel crogiuolo del Critico. Le sue opere non hanno quell'anima, quella sconosciuta magìa che ne rapisce per ragione appunto che non si può definirla. Si desidera ne' suoi squarci lirici quel senso

d'armonia, quell'accompagnamento musicale delle immagini poetiche che punto non dipende dall' esatta osservanza del ritmo. In generale egli non ha mai que' pregi involontarj che sfuggono quando si tenta d'afferrarli; e tanto meno dobbiam farci meraviglia ch' egli senta il valore delle sue composizioni, quanto ch' egli conosce a un puntino ciò che v' ha speso, ed i suoi titoli letterarj, al pari che virtù acquistate, sono il prezzo meritato de' suoi sforzi. Egli componeva non senza molta fatica, e una fatica è pure il leggere ciò ch'egli scrisse. Le opere sue si rassomigliano a edifizj utili e solidi, davanti ai quali si sia lasciato sussistere una ponderosa armadura che impedisca all' occhio di ben vederli a un colpo, e di ricevere un' impressione armonica del loro beninsieme.

Esistono due tentativi di Johnson nella tragedia e un numero notabile di commedie e di *Maschere*. Egli poteva sollevarsi all'altezza dello stile tragico, ma non aveva cuore che sentisse. È cosa inoltre straordinaria che uno scrittore, com' egli, il quale conosceva sì bene gli Antichi e sì sovente aveva insistito nella necessità d' imitarli, si sia poi tanto allontanato nelle sue tragedie, e per la forma e per la sostanza, da' grandi modelli greci. Si può quindi giudicare da questo esempio quanta sia l' influenza ch' esercitano negli spiriti più indipendenti le maniere d' un secolo e il moto già impresso ad un' arte.

Considerato la vasta estensione che Johnson volle dare al suo *Sejano* ed al suo *Catilina*, non si poteva in questi drammi aver riguardo alle unità di tempo e di luogo, ed egli ancora v' introdusse una moltitudine di personaggi secondarj; il che non si vede mai nelle tragedie greche. Egli è vero che l' ombra di Cesare recita, nel *Catilina*, il prologo, a un di presso come l' ombra di Tantalo nell' *Atreo e Tieste* di Seneca, e che vi si trova pure un Coro moralista che dogmatizza alla fine di ciascun atto; ma la sua presenza non è naturalmente spiegata, nè si vede ch' egli sia compreso nella tessitura generale del dramma. A ciò si ristrigne tutta la somiglianza di Johnson cogli Antichi. Del rimanente egli s'attiene alla forma de'drammi storici di Shakespear, spogliandoli però di tutto il suo prestigio pittoresco. Parmi verisimile che Johnson avesse già sott' occhio i drammi di Shakespear tratti dall' istoria romana, se non altro quando compose il *Catilina*. Ad ogni modo, egli non rapì al suo rivale l' arte così difficile di far valere i diritti della poesia restando fedele alla verità. L' istoria è rimasa istoria fra le sue mani; essa non ha spiegato il volo ad una sfera più alta, e questo autore trattò gli avvenimenti politici piuttosto come affari importanti, che come grandi azioni.

Il *Catilina* ed il *Sejano* sono buoni studi drammatici della storia, l' uno secondo Sallustio e Cicerone, l' altro secondo Tacito, Svetonio

e Giovenale. Tuttavia nel *Catilina*, dramma per altro molto superiore al *Sejano*, si può notare una distribuzione poco armonica di masse troppo eterogenee: il primo atto ne disgusta per non so qual rozzezza, ma pure è quello che ha maggior estro tragico; vi si vede una segreta congrega de' congiurati, e pare che la natura corrisponda con tristi presagi al cupo entusiasmo del delitto: l' atto secondo usurpa fortemente i diritti della commedia, con dipignere i raggiri d' alcune donne corrotte che scopersero la congiura; e il resto del dramma contiene de' fatti messi in dialogo e sviluppati con molto intendimento, ma senza grandezza poetica di sorte alcuna. Egli è gran danno che Johnson abbia stampato il testo del *Sejano* tal quale fu da esso composto, e che non abbia fatto parte al Pubblico de' cambiamenti immaginati da Shakespear. Sarebbe stato curioso il vedere di quali mezzi si fosse servito quel grande poeta a ravvivare la fredda uniformità d' una simile composizione, e avremmo potuto giudicare fino a che segno aveva potuto il suo genio piegarsi alle idee altrui.

Dopo questi saggi, Johnson prese commiato dalla Musa tragica: il suo ingegno lo rendeva più atto alla commedia, ed egli doveva ben riuscire soprattutto nella commedia di carattere, come colui ch' era inclinato al motteggio serio, anzichè alla schietta allegria. Gli ultimi poeti satirici de' Romani, assai più ancora che i loro

poeti comici, gli servirono di modello. Egli non era dotato di quella dolce giovialità che tocca innocentemente tutti gli oggetti, e che, sotto la forma di semplice facezia, è per avventura tanto più filosofica, quanto che nasconde piuttosto un' ironia universale, che un' istruzione determinata. Le idee comiche di Johnson sono frutto d'uno spirito osservatore, anzichè figlie della fantasia. Laonde i suoi drammi, in generale, sono difettosi in quanto all' intreccio. Egli teneva troppo conto della purezza del genere per far uso di favole romanzesche, nè mai pose mano nelle Novelle. Ma non cessa per questo che i mezzi ond' egli si vale ad annodare e sciogliere i suoi drammi, non sieno sforzati e inverisimili, con tutto che nessuna invenzione ardita e felice venga a sedurre l' immaginativa. Allorchè il suo disegno è divisato sopra una buona idea, egli si piglia tanto spazio per lo sviluppo de' caratteri, che bene spesso perde di vista l' intreccio, e l' azione procede lentamente e a grande fatica. Egli ne ricorda que' pittori eccessivamente esatti che si aguzzano d' imitare i minimi difetti de' loro modelli. Ora si è rimproverato a' suoi personaggi d' essere ritratti d' individui, e ora d' essere astrazioni personificate. Egli sembra che fra questi due rimproveri sia contraddizione, e nondimeno hanno entrambi qualche fondamento. Johnson era singolarmente metodico: afferrato ch' egli aveva un carattere in un certo aspetto, persisteva a presentarlo nella

stessa guisa infino all' ultimo. Tutto quello che non avesse avuto correlazione colla sua idea dominante, e solo avesse giovato a dar vita al quadro, sarebbe a lui parso un traviamento. Quindi i nomi de' suoi personaggi sono significatìvi a segno che riescono disaggradevoli, ed egli v' aggiugne per ristoro lunghe descrizioni dichiarative. Con troppo sottile scrupolo egli osservò il principio generale degli autori comici, l' imitazione della vita reale. Non si sarebbe potuto che lodarlo d' aver dipinto i costumi del suo tempo e della sua nazione; ma egli corre dietro a particolarità estrinseche, alle affettazioni ed ai vezzi alla moda, a quella bizzarria di spirito che chiamavasi allora *humour*, a tutto ciò che fugge in un col momento istesso ch' ebbe vita. Per la qual cosa il sale delle sue commedie svaporò prontamente, ed allorchè sotto Carlo II si riapersero i teatri, già più non si trovarono attori ch' entrar sapessero nel vero senso de' suoi personaggi di caricatura. Acciocchè simili colori locali non sieno soggetti a impallidire, è mestiere che molto spirito serva a fissarli, ed è quello che faceva Shakespear. Non si ha che da paragonare il personaggio d'Osrick nell'*Amleto* con quello di Fastidio Brisck nel dramma di Johnson intitolato *Ciascuno fuor del suo umore:* sono queste due pitture dell' insulsa affettazione d' un cortigiano di quel tempo; ma Osrick, benchè parli un linguaggio a lui proprio, sarà sempre una viva e spiritosa

immagine della fatuità, laddove Fastidio non è che il ritratto d'una persona in abito dismesso, e niente di più. Tuttavia Johnson non si è sempre lasciato trascorrere in questo difetto. Citerò con elogio, nel suo dramma *Ciascuno secondo il suo umore*, il personaggio del capitano Bobadill, vile e sciagurato avventuriere che si spaccia per uomo d'alto valore con alcuni giovanetti inesperti. Questo personaggio, a dir vero, non è nè così gioioso, nè così originale come quello di Pistol, ma è rimasto un modello nel suo genere ancora da poi che i costumi si sono cambiati, ed alcuni autori comici moderni l'hanno imitato con buona riuscita.

Il dramma di cui parlavamo, è in questo genere la prima fatica di Johnson; l'azione è debolissima e insignificante; ma nell'altra sua opera intitolata *Ciascuno fuor del suo umore*, egli s'è ancor più dipartito dal buon sentiero, poichè la sola caricatura vi produce gli effetti comici, e non v'ha interesse alcuno di situazione: è un ammasso di scene ridicole, senza filo e senza progressione drammatica. *La fiera di S. Bartolomeo* è pure un quadro grottesco assai robusto, ma dove non trovi maggior concatenazione di cose, che nel tumulto, nello schiamazzo, nelle risse e nelle mariolerie che riempiono questi luoghi di divertimento popolaresco. La volgarità sciolta da qualunque freno vi è dipinta con tanta naturalezza, che è pur troppo. Convien però fare un'eccezione in favore del

personaggio d' un Puritano. Non v' ha niente di così lepido come la maniera colla quale egli delibera da profondo casista sulla convenevolezza di mangiare alla fiera un porcellino da latte, e come quel suo sermone dove condanna i burattini in qualità d' idoli del paganesimo. In questa parte c' è del vero sal comico. Ben Johnson non prevedeva che i Puritani diverrebbero un giorno tanto potenti di vendicarsi coll' arte drammatica de' suoi motteggi.

Volpone, l'*Alchimista*, ed *Epicenne o sia la fanciulla mutola*, sono i drammi di Johnson meglio orditi. Il *Volpone* è una commedia in cui, senz' aver colto ciò che sarebbe potuto piacere all' immaginazione, egli ha dipinto ottimamente i costumi italiani. L' idea principale vi è perfettamente ed anzi mirabilmente sviluppata; ma siccome tutto degenera in trufferie, bisogna tosto ricorrere alla giustizia criminale, e da che trattasi di punir de' colpevoli, lo scioglimento non può essere molto lieto. Nell'*Alchimista* gl' ingannati e gl' ingannatori sono dilettevolissimi; nondimeno l' autore si perde un poco di troppo nel far pompa del suo sapere. In una commedia non bisogna dare se non brevi saggi d' un gergo incomprensibile, e si dovrìa pur cercare che vi si racchiudesse un doppio senso, a fine d' impedire ch' esso divenga sì nojoso, come i libri onde fu tolto. L' autore, nel suo dramma intitolato *Il diavolo imbecille*, non trasse tutto il vantaggio che poteva da una invenzione fantastica

che del resto non era sua. Alcune scene sparse di buon comico non bastano a compensare lo spettatore della sua espettazione delusa.

Nessuno de' drammi di Johnson, pigliati come sono, avrebbe al presente sulle scene una felice riuscita (e la maggior parte non l' ebbe nè pure al suo tempo); ma si potrebbe estrarne con buon esito varj pezzi staccati, od almeno attignerne alcune idee. In generale, c' è molto da profittare a leggere questo autore, ed i suoi difetti non meno che i suoi pregi possono giovare all' istruzione d' uno studioso. I caratteri de' suoi drammi sono la maggior parte ben disegnati, se non che gli mancò l' arte di dar loro conveniente rilievo per mezzo del contrasto delle situazioni. Di rado vi si trovano scene così felicemente immaginate, come quella dov' egli introduce un mercadante costretto ad uscir di casa per un affare di grande importanza nel momento che sua moglie, ond' è geloso, sta per ricevere una visita a lui sospetta. L' affanno di quest' uomo, il suo desiderio di mettere in agguato un servo per vegliare la moglie, senza però svelare una gelosia di cui si vergogna, tutto questo è dipinto da maestra mano, e se Johnson avesse composto sempre in tal guisa, avrebbe diritto ad esser posto nel numero de' primi autori comici.

Acciocchè nulla per noi si ometta, faremo qui parola delle *Maschere* dello stesso autore. Erano queste certe allegorie fatte per occasione,

destinate d' ordinario per la Corte, ed a cui davano rilievo le macchine, le mascherate, la danza e la musica. Questo genere subalterno è morto con Johnson, od almeno non ci fu dopo lui che il *Como* di Milton il quale abbia acquistato qualche riputazione. L'allegoria, allorchè si limita alla personificazione, diventa fredda più che mai in un dramma. Bisognerebbe che l'azione stessa fosse allegorica, il che non si può fare se non per mezzo d'invenzioni ingegnosissime, come se ne videro felici esempi ne'poeti spagnuoli. Ciò che v'ha di più notabile nelle *Maschere* di Johnson, sono le così nominate *Antimaschere*, parodia che l'autore medesimo aggiugne alla sua finzione, e ch' egli colloca avanti o dopo le scene serie. Siccome le lusingherie che vengono quaggiù profuse agli Dei quand' essi discendono dall' Olimpo, danno facilmente nel lezioso, così questo antidoto contro la scipitezza di simili composizioni allegoriche produceva bonissimo effetto.

Johnson, il quale faceva un poco di bottega dell' arte drammatica, pizzicò d' artigiano ancora in questo, che prese ad allevarsi un compagno. Egli aveva un servo, chiamato Broon; coll' esempio e colle istruzioni del suo padrone, egli pure diventò poeta, e fece recitare alcune commedie con felice riuscita.

Sempre si citano insieme Beaumont e Fletcher, come se fossero poeti inseparabili i quali avessero costantemente abbozzate ed eseguite le

loro opere in comune. Questa opinione non è per altro in tutto fondata. Le circostanze della lor vita sono in gran parte ignorate; è certo però che Beaumont morì giovanissimo, e che Fletcher, ch' era di maggior tempo, gli sopravvisse dieci anni, duranti i quali egli perseverò con attività nella sua carriera drammatica. Parecchie opere di quest' ultimo poeta non furono recitate se non dopo la sua morte; ed altre ch' egli non avea fornite, vennero terminate da mani estranee.

I drammi stampati sotto nome di questi due poeti insieme uniti, sono più che cinquanta, ed è verisimile che una gran parte e forse la metà sieno fattura del solo Fletcher. La raccolta dei drammi di Beaumont e di Fletcher non uscì se non molto tempo appresso la morte di quest' ultimo. Gli editori non si presero cura di distinguere le produzioni di ciascuno di questi poeti, e ancor meno di determinare la differenza del loro ingegno. Alcuni letterati contemporanei dissero che Fletcher aveva un' immaginativa più ardita, e che il suo amico era dotato di più maturo discernimento. Il primo, secondo essi, era il genio inventore; e l' altro l' uomo di gusto che guida e corregge: ma tale supposizione è lontana dall' essere fortificata da buone prove. Presentemente è divenuto impossibile il distinguere le opere di ciascuno di questi poeti, e sarìa pur cosa inutile; ma che si sia degli autori, i drammi che vengono

loro attribuiti, hanno tutti il medesimo spirito e sono scritti col medesimo stile. È dunque verisimile ch' eglino si fossero uniti insieme piuttosto per l' analogia del loro modo di sentire, che pel desiderio di compensare i loro difetti reciprochi.

Beaumont e Fletcher incominciarono la loro carriera, vivente Shakespear; Beaumont trapassò prima di lui, e Fletcher nove anni appresso. Alcune allusioni nel genere della parodia ne possono far giudicare che questi due autori non ebbero sommo rispetto per l'illustre predecessore da cui molte cose avevano imparato, ed a cui molte ancora ne avevano tolte. Eglino seguitarono le sue tracce in riguardo alla forma de' loro drammi, e non si regolarono nè sui precetti di Ben Johnson, nè sull' esempio degli Antichi; attinsero i loro soggetti, al pari che Shakespear, dalle Novelle così in prosa come in versi, avvicendarono le scene burlesche colle scene patetiche, e attesero a produrre sull' animo l' impressione del soprannaturale mediante una straordinaria concatenazione negli accidenti. La pretensione ch' essi avevano di sopravanzar Shakespear nel suo proprio genere, è sovente manifestissima; ed alcuni de' loro contemporanei giunsero di fatto a dire che Beaumont e Fletcher si lasciano molto indietro questo grande poeta, e che da essi, più che da verun altro, riconosce il teatro inglese il suo perfezionamento. È ben troppo vero

ch' eglino oscurarono la gloria di Shakespear nella generazione susseguente, e che, ancora sotto il regno di Carlo II, avevano più di lui l' aura del popolo; ma il tempo ha rimesso tutto nel suo luogo. L' effetto de' migliori drammi s' indebolisce sulle scene per la frequenza delle rappresentazioni; e siccome la novità vi opera con molta attrattiva, così la moda esercita grande influenza sull' arte drammatica. Per conseguente, essa è quella, fra tutti i rami della letteratura e delle belle arti, che è più esposta a passar rapidamente dalla grandezza all' enfasi, dalla pompa dello stile ai concettini, dalla semplicità all' affettazione.

Beaumont e Fletcher erano veramente dotati di singolarissimo ingegno, nè quasi mancò loro altra cosa ad essere annoverati fra i grandi poeti drammatici dell' Europa, se non che una più seria profondità e quella saggezza ordinatrice che insegna a tenere in tutto un giusto mezzo. Essi avevano un' immaginazione feconda, una grande pieghevolezza di spirito, ed una rara facilità che degenera però di quando in quando in leggerezza; non arrivarono mai alla più alta perfezione, nè l' hanno pur subodorata, ma pare che alle volte vi si accostassero. Perchè dunque non superarono essi l' intervallo che ne li separa? Egli è perchè la poesia non era per essi un culto dell' anima, un bisogno della fantasia, ma il mezzo d' acquistar grido. Ben si vede che a studio

e a industria andavano in traccia di que' grandi effetti che naturalmente si presentano all' uomo di genio, il cui primo intento è di soddisfare sè stesso.

Beaumont e Fletcher non erano commedianti, come la maggior parte de' loro antecessori; avevano per altro continue relazioni col teatro, e s' intendevano di tutto ciò che lo concerne. Essi conoscevano perfettamente i loro contemporanei; ma tornò loro più comodo di mettersi a livello del Pubblico, che d' imitare l' esempio di Shakespear il quale lo sollevava alla sua propria altezza. Questi poeti vivevano in un secolo ancora energico, che si perdonavano altrui le scappate d' ogni sorta, piuttosto che la debolezza e la freddezza; il perchè non si lasciarono mai vincere dal timore d' infrangere le regole dell' arte o della morale, e ben successe loro di questa confidenza. E' somigliano a que' sonnamboli che camminano impunemente ad occhi chiusi sull' orlo de' precipizj, e si mettono in imprese scabrose ond' escono quasi sempre con felicità.

Allorchè l' arte drammatica incomincia a tralignare, il Pubblico perde primieramente la facoltà di giudicare del complesso d' un' opera teatrale; quindi è che Beaumont e Fletcher si curarono ben poco dell' armonica unione delle parti e delle loro giuste proporzioni. Sovente si lasciano fuggire una situazione felice che sembrava indicata dal loro disegno, e introducono

accidenti, fors' anco dilettevoli in sè stessi o graziosi, ma che non sono nè ben collocati nè sufficientemente preparati: sempre inspirano curiosità, non di rado interesse, e sanno in generale cattivarsi gli uditori; ma bisogna pur confessare che più presto eccitano l'espettativa, che non riesca loro di soddisfarla. Nel momento che altri legge le loro opere, egli si sente vivamente rapito, ma non rimangono nell'animo suo impressioni durevoli. Le pretensioni tragiche sono quelle che meno riescono loro, poichè non attingono il sentimento dalle viscere della natura umana, nè dirizzano il pensiero verso la contemplazione del destino universale. Maggiore ingegno essi mostrano nel genere comico e in quelle composizioni serie e patetiche che si tengono di mezzo fra la tragedia e la commedia. Bene spesso adombrano un carattere molto arbitrariamente, e tuttochè facciano vista, per mezzo delle parole che usano, di sostenerlo sino alla fine, rendono il loro personaggio al tutto incoerente ogni volta che mette lor conto. Tutta l'energia dell'ingegno di Beaumont e di Fletcher è diretta verso la dipintura delle passioni: ma non è la storia segreta del cuore che ne svelano; essi non ci fanno scorgere le prime commozioni ed i progressi impercettibili d'un affetto, ma lo colgono in tutta la sua forza e ne sviluppano i diversi sintomi in guisa da produrre una viva illusione, benchè forse impiegando colori troppo forti. Anche

allor quando le loro espressioni non sono d'una verità rigorosa, hanno tuttavia un certo che di naturalezza. Tutto si muove liberamente e senza stento nelle loro opere; e ciò che sembra più bizzarro, non è però nè sforzato, nè stiracchiato. Il loro stile unisce in sè la forza poetica colla familiarità della conversazione e colla vivacità d'una subitanea inspirazione. Essi prendono alcuna volta, è vero, quell'aria d'eccedente ingenuità che fu tanto applaudita in certi autori de' nostri giorni; ma questi cercano la naturalezza nello schivare ogni volo di fantasia, e debbono perciò dar senz'altro nel triviale: i nostri poeti inglesi, all'incontro, univano l'ingenuo al fantastico, sapevano mostrar la vita comune in un aspetto singolare, ed almeno conservavano in tal modo l'apparenza dell'ideale.

La morale di questi scrittori è dubbiosa; non già che non abbiano fatto contrastare fortemente la grandezza e la bontà colla malvagità e la bassezza, nè debitamente punito il vizio e ricompensata la virtù; ma essi fanno troppo sovente parer magnanimità ciò che altro non è se non destrezza. Tutto ciò ch'è lodevole o degno d'ammirazione, sembra appartenere, nelle loro dipinture, a movimenti passeggieri, anzichè a stabili principj, e pare ch'e' ripongano le virtù nell'effervescenza del sangue. Non di rado accanto a queste medesime virtù essi esaltano impulsi egoisti o sensuali,

come se questi fossero più nobili e più privilegiati. Ci ha nel cuore umano un lato volgare a cui il poeta, allorchè è costretto d' osservarlo, non si deve appressare se non se con vergogna. Ma Beaumont e Fletcher si compiacciono nel lacerare ogni velo, e confidano allo spettatore, mal suo grado, ciò che un' anima bennata vorrebbe nascondere a sè stessa. Tutto quello ch' eglino si hanno permesso contro la decenza, supera l' immaginazione. La licenza nelle parole è il minimo de' loro torti; parecchie scene ed anche intrecci tutti intieri sono orditi in modo che sola l'idea offende l'onestà. Aristofane è certamente un interprete senza pudore delle inclinazioni della natura, ma egli imita gli statuarj greci i quali, rappresentando la sensualità sotto le sembianze de' Satiri, l' hanno confinata nella provincia dell' istinto animale a cui essa pertiene; e se giudicar vogliamo il poeta greco dalla morale de' suoi contemporanei, egli ne deve disgustare assai meno che i poeti inglesi. Beaumont e Fletcher trasportano in una sfera al tutto differente l'odioso sistema del vizio. Le loro composizioni somigliano a quella visione dell' Apostolo, in cui gli animali mondi ed immondi gli apparvero dentro ad uno stesso velame. Del resto si possono dare accuse quasi simili a tutti gli autori drammatici de' tempi del re Giacomo e di Carlo I. Parrebbe ch' eglino s' avessero tolto l'assunto di giustificare i Puritani, i quali incolpavano il

teatro d'essere una scuola di corruzione ed una cappella del demonio.

Non bisogna dunque raccomandare se non con molta circospezione le opere di questi due poeti a coloro che altro non cercano nella lettura, che un semplice passatempo od una coltura generale dello spirito. Ma il letterato che si esercita nell'arte drammatica, ed il critico che ne fa l'oggetto de' suoi studi, vi troveranno infinite cose da imparare, poichè si può trarre profitto così dal merito che hanno questi autori, come dagli errori in cui sono trascorsi; il che sarebbe facile a dimostrare se ne fosse permesso d'intraprendere una minuta analisi d'alcuno de' loro drammi. Le opere di Beaumont e di Fletcher ebbero la fortuna, quando comparvero, di non aver bisogno d'attori così consumati, come quelle di Shakespear. Dove si volesse rimetterle ora in sulle scene, saria mestiere rifonderne alcune interamente, e potremmo ristringerci a levare od a temperar nelle altre tutto ciò che è indecente o fuor di misura.

I due nobili cugini è un dramma che merita particolar menzione, poichè si crede che Shakespear e Fletcher l'abbiano composto in comune. Io non veggo ragione alcuna di recare in dubbio un' opinione così verisimile. Questo dramma, è vero, non uscì fuori se non dopo la morte d' ambedue; ma non si comprende che cosa potesse indurre l'editore o lo stampatore ad ingannare in ciò il Pubblico, giacchè il nome

di Fletcher era allora egualmente celebre, e fors' anche più celebre che quello di Shakespear. Se fosse opera di Fletcher solo, non v' ha dubbio che sarebbe questo il migliore de' suoi drammi eroici e serj; ma bisognerebbe non pertanto avere un' eccessiva parzialità a non voler attribuire un' opera ad un autore pieno d' ingegno, per esser quella giudicata troppo superiore alle sue forze. Fletcher che mostra qualche analogia con Shakespear nelle sue immagini e ne' suoi pensieri, non potè egli aver la fortuna di quasi pareggiarlo almeno una volta? Ancora più si andrebbe a rischio di pigliare errore, se si conchiudesse che questo dramma è di Shakespear solo, da certi passi che potrebbero piuttosto essere vestigi d' imitazione. Io dunque m' attengo alla notizia storica, la cui origine senza dubbio è dovuta a qualche tradizione di teatro. Ci ha degl' intelligenti i quali si vantano di distinguere, in un quadro di Raffaello, quali sono gli accessorj eseguiti da Francesco Penni, da Giulio Romano, o da qualunque altro allievo di quella scuola. Io mi congratulo seco loro d' una simile finezza di discernimento; egli è vero che Giulio Romano s' ingannò prendendo una copia d' Andrea del Sarto per un quadro di Raffaello intorno a cui aveva lavorato egli medesimo, ma ben essi potrebbero saperne più avanti, e nulla proverebbe il contrario. Il problema di critica che abbiamo fra mano, è ancor più difficile; l' abbozzo del quadro era realmente

di Raffaèllo, e non si trattava che dell' esecuzione degli accessorj. Ma qui bisogna non pur distinguere la parte ch' ebbe ciascuno dei due autori nelle particolarità del lavoro, ma determinare l' influenza di Shakespear sulla tessitura generale. Quand' egli si associava con un altro poeta, era uopo che si adattasse al pensar di esso, e che rinunziasse a mettere in piena luce la sua propria originalità. Ora se ad onta di tante nubi m' è permesso d' avventurare una mia opinione, dirò che parmi di riconoscere lo spirito di Shakespear in una certa purezza ideale che distingue i *Due nobili cugini* dagli altri drammi di Fletcher, e nella scrupolosa fedeltà colla quale v' è trattata la storia di *Palemone e Arcite* di Chancers. Si crederebbe ancora di potervi soprattutto ravvisare lo stile di Shakespear alla grande abbondanza di pensieri ed a quella concisione che per poco diremmo oscurità; ma il colorito dell' espressione è quasi il medesimo appresso tutti i poeti di quel tempo. I primi atti dei *Due nobili cugini* sono lavorati con maggior diligenza che gli altri; ma il resto va quindi in lunga alla guisa del poema epico. La legge drammatica d'accelerar l' azione verso la fine non vi si trova abbastanza osservata. Il personaggio della figlia del carceriere, la cui pazzia è sviluppata in lunghi monologhi, non è certamente di Shakespear, giacchè egli non avrebbe voluto imitare la sua Ofelia con esagerazione.

Del rimanente era molto in uso a quel tempo, che due o tre poeti si associassero per comporre insieme un' opera teatrale, e se ne trova una quantità d'esempi, oltre a quello che ne diedero Beaumont e Fletcher. Le deliberazioni sulla tessitura generale si facevano d'ordinario in mezzo ad un lieto banchetto in qualche luogo pubblico. Ivi accadde una volta ad uno de' commensali d' essere arrestato come reo di lesa maestà, per aver gridato in un accesso d'entusiasmo poetico: *Il re, l' ucciderò io.* Questa maniera di comporre può tornar bene nelle opere leggieri che debbono essere animate dello spirito di società. Gli autori possono in tal guisa raddoppiare le loro osservazioni relative all' effetto teatrale, e trovare nella vivacità della conversazione una quantità d' idee nuove; ma non è per questo men vero che la più sublime inspirazione poetica vive nella solitudine, e che non si comunica: essa cerca continuamente di manifestar qualche cosa d' inesprimibile che si dissipa e svapora nel discorso; e un uomo d' ingegno che ha concepito l'idea d'un' opera, non può farla conoscere tal quale esiste nella sua immaginazione, se non mediante la totalità dell' opera stessa.

Un dramma di Beaumont e Fletcher, impareggiabile ed unico nel suo genere, è una parodia de' romanzi di cavalleria, che ha per titolo *Il cavaliere del pestello rovente* (The Knight of the burning pestle). Benchè l'idea generale sia tratta dal Don Chisciotte, ci ha tanta

libertà nell'imitazione, e l'applicazione è così particolarmente diretta verso la *Regina delle Fate* di Spencer, che tener possiamo un tal dramma per una nuova inventiva. Ma ciò che v'ha di veramente ingegnoso ed originale, sono due ironie contrarie, messe in opposizione, l'una delle quali prende di mira il chimerico entusiasmo della falsa poesia, e l'altra la totale incapacità di ricevere impressione da veruna finzione, ed in particolare dalle finzioni drammatiche. Un droghiere e sua moglie arrivano sulla scena in qualità di spettatori; e siccome sono malcontenti del cartello esposto, domandano che si reciti un dramma in onore della padrona, e che il loro fattorino Ralph sostenga il personaggio principale. Si acconsente a tal dimanda; ma coloro non sono ancor paghi, fanno d'ogni sorta osservazioni, e interrompono a ogni poco gli attori. Ben Johnson aveva già messo in iscena spettatori immaginarj, ma solo per far risaltare le intenzioni del poeta, o collo spiegarle benignamente, o col biasimarle malapproposito, e patrocinando sempre la sua causa. Per l'opposto il droghiere e sua moglie rappresentano una classe d'individui; sono il tipo degli spettatori senza immaginazione e privi di gusto nelle cose delle belle arti. L'illusione è per essi un errore passivo. La rappresentazione fa sull'animo loro lo stesso effetto che la realtà: quindi è che sono soggetti a tutte le impressioni del momento, e prendono parte a favore o contro i personaggi.

A rincontro, la facoltà di trasportarsi vivamente nello spirito della poesia, cioè a dire la vera illusione, rimane loro interamente sconosciuta. Ralph può ben parlare a sua posta e far da eroe, ma pur sempre e' veggono in esso il loro fattorino; sulla loro parola lo sforzano a prolungare certe scene, e lo fanno così uscir fuori del disegno del dramma. Finalmente tutte le idee comuni e le false riflessioni con cui sempre un Pubblico prosaico stanca il poeta, sono pienamente esposte e nel modo più dilettevole in queste caricature di spettatori.

Alcuni Critici inglesi hanno molto vantata la *Pastorella fedele*, pastorale i cui versi sempre rimati e alcuna volta lirici sono lavorati con grande accuratezza. Nondimanco io confesso che non vi saprei trovare che un' opera fallita: Fletcher volle essere classico, e forzò il suo ingegno naturale. Forse ch' egli presunse di sopravanzare il *Sogno d'una notte di state*; ma in questo caso la sua poesia è così pesante, come leggiere ed aerea è quella di Shakespear. Un dramma sì fatto non è teatrale, e, benchè sia pieno di mitologia e di descrizioni campestri, è lontanissimo dall' ideale della vera pastorale, tanto più che vi si trova un mondo di particolarità volgari. Potrebbesi dire ch' esso è un indecente elogio del pudore. Se Fletcher ebbe cognizione del *Pastor fido* del Guarini, egli è ancora molto meno scusabile.

Le altre opere di Beaumont e Fletcher darebbero campo di far molte osservazioni istruttive; ma per esser brevi non ne ragioneremo più avanti. Se però volessimo dare un' idea generale di questi due poeti, potremmo dire ch'egli sembra aver essi costrutto un superbo edifizio, ma solamente sulle frontiere della poesia, laddove Shakespear innalzò un maestoso palagio nel centro del suo dominio.

Una nuova edizione di Massinger ha non è guari ravvivata la memoria di questo autore. Alcuni letterati asseriscono che le sue opere, meglio che quelle di Beaumont e di Fletcher, si riscontrano colle grandi bellezze di Shakespear. Io non saprei convenire in questa sentenza, e a me pare che Massinger somigli grandemente a' due poeti suddetti sì nell' orditura de' suoi drammi, sì nel genere de' costumi ch' egli dipinse, e sì ancora nel suo linguaggio e nella trascuratezza del suo verso. Io non ardirei decidere, sopra caratteri tratti dall' anima dell' opera, se un dramma appartenga ad uno di questi due autori, od anche ad altri autori di quel tempo. Nelle opere di Beaumont e Fletcher, per esempio, si sono intrusi due o tre drammi che si credono di Shirley, e che non sapremmo distinguere dagli altri. A quell' epoca era in Inghilterra, come già dissi, una scuola dell' arte drammatica, il capo invisibile della quale era Shakespear, tuttochè si sia fatto vista di sprezzarlo. Ben Johnson è rimasto solo nel suo

genere, e non ebbe imitatori. Ciò che si chiama maniera, ha per suo proprio di far disparire i tratti caratteristici degli scrittori diversi, e di dare a tutti la medesima fisonomia. Nessuno de' successori di Shakespear può senza dubbio esser riputato esente da maniera; nondimeno, paragonando le opere loro con quelle del secolo seguente, si troveranno fra essi i medesimi riscontri che veggiamo fra i quadri della scuola di Michelagnolo e quelli della fine del secolo XVII. Tutti, è vero, hanno una maniera; ma quella de' primi porta l' impronta d' un' alta origine, dove che negli altri tutto è meschino, affettato, scipito e superficiale. Non ci ha dunque, lo ripeto, che l' epoca più antica del teatro inglese, che veramente sia degna d' essere considerata nella storia dell' arte drammatica. Le opere degli scrittori meno celebri di quel tempo meritano per avventura maggiore attenzione, e sono più istruttive per la teorica, che i drammi più vantati dei due secoli susseguenti.

Questo primo periodo, così come lo abbiamo ritratto, durò per quasi tutto il regno di Carlo I, e finì nel 1647, allorchè i Puritani, dopo aver lungamente sommormorato contro il teatro, alla fine proruppero e giunsero a mutare in legge di Stato i loro più violenti sermoni. Fu proibito sotto pene severe di recitar la commedia ed anche di vederla recitare. Non tardò guari ad accendersi la guerra civile, ed i commedianti, che infino allora erano stati occupati a' piaceri

de' loro concittadini, anzichè alle loro controversie politiche, abbracciarono la causa favorevole a' propri interessi, e s' arrolarono quasi tutti per soldati nell' esercito del re. Molti perirono onorevolmente; gli altri si rifuggirono a Londra ove segretamente esercitavano l' arte loro. Di tutti gli avanzi delle antiche compagnie comiche se ne formò una sola, la quale dava alcuna volta, ma con molta cautela, delle rappresentazioni teatrali in casa de' grandi signori ne' palagi vicini a Londra. Fra le singolarità prodotte da un ordine di cose così forzato si può questo annoverare, che il mostrarsi amante degli spettacoli teatrali e il dar ricetto ad una compagnia comica volante sembravano una prova di favore verso l' antica costituzione. Per buona sorte i Puritani non s' intendevano gran fatto di ciò che spetta alla censura de' libri, poichè altrimenti non avrebbero permesso che si mandassero alle stampe quelle produzioni drammatiche dell' epoca antecedente che non erano state ancora impresse, e noi avremmo fatto una perdita irreparabile. Questi accigliati fanatici erano nemici dichiarati dell' arti che abbelliscono la vita, non meno che di tutte le innocenti ricreazioni; non solo perseguitarono il teatro in qualità di culto di Baal, ma imposero silenzio anche alla musica delle chiese detta da loro gli urli del demonio; e se più fosse durato il loro dominio, l' Inghilterra sarebbe ricaduta in una barbarie da non ne poter

più risorgere. Ma i teatri si riapersero tutti a un medesimo tempo quando Carlo II, salendo sul trono, ricondusse con sè i piaceri.

Abbastanza si conosce qual fu l'influenza del carattere personale di questo re sui costumi e sullo spirito degl'Inglesi, e qual possente reazione si esercitò contro la setta che aveva poco innanzi signoreggiato. Ma se pareva che i Puritani s' avessero preso il carico di far odiare le massime repubblicane ed il zelo religioso, un principe così vano come Carlo II sembrava nato a togliere ogni credito alla monarchia. Sotto il suo regno, l'Inghilterra fu inondata da un torrente di follìe e di vizj stranieri. La Corte dava l' esempio della licenza, ed il contagio si propagava con tanto più di rapidità, quanto che si credeva per via di rilassatezze e d' una vita sregolata di dar segno d' affezione al nuovo ordine di cose. Siccome il fanatismo repubblicano era stato accompagnato d' una grande severità di costumi, così non si trovò nulla di più comodo, che l' acquistarsi titolo di regalista con mostrare un gusto sfrenato per ogni sorta di piaceri. La Corte di Luigi XIV non fu mai più sconciamente imitata. In Francia la galanterìa non si scompagnava nè da' nobili sentimenti, nè dalla dignità; la decenza esteriore salvava non ch' altro l' immagine della virtù, nè mai si ardiva intaccare apertamente ciò che è di più rispettabile infra gli uomini. Gl' Inglesi, per contrario, facevano un personaggio, se così possiam dire,

straniero da' loro costumi, e lo facevano goffamente: senza garbo si gettavano alla leggerezza, confondevano la sfacciataggine colla disinvoltura e colla vivacità di spirito, nè s' avvedevano che quel genere di grazia che ancor si può mantenere insieme col vizio, sparisce in un coll' ultimo velo ond' è coperto.

È facile il giudicare che cosa doveva essere, sotto simili auspicj, la restaurazione del buon gusto in Inghilterra. Non si aveva cognizione veruna nelle belle arti; non erano esse favoreggiate se non a titolo di moda straniera e d' invenzione di lusso, e l' universalità avrebbe tanto più fatto senza della poesia, quanto che non era capace de' piaceri ch' essa produce. Nelle produzioni dell' arte drammatica non si cercava che un divertimento brillante e passeggiero; ed il teatro, che nella sua primitiva semplicità non aveva tratto a sè gli spettatori se non per mezzo di opere rilevate e d' autori eccellenti, fu allora arricchito de' suoi più seducenti accessorj; ma quanto guadagnò in ornamenti esterni, tanto perdette in valore reale.

L' Inghilterra ha obbligo (se questa parola è qui bene usata) a sir William Davenant del nuovo ordinamento del suo teatro. Egli v' introdusse il sistema di decorazione usato in Italia, un *costume* teatrale bene o male inteso, il canto sull'andar di quello dell'Opera in musica, e l' accompagnamento dell' orchestra. Carlo II aveva commessa a Davenant l' amministrazione

del teatro con privilegi estesissimi. Era questi un uomo di mondo ed un bello spirito, e doveva naturalmente divenir l' oggetto de' favori d' un re che non tenne mai la dignità personale per un titolo necessario. Con sommo zelo egli diede mano a sovvenire a' diversi bisogni del teatro, ritoccò de' vecchi drammi, ne compose di nuovi, fece delle opere per musica e de' prologhi; ma tutte queste fatiche sono cadute nell' obblivione che meritavano.

Poco appresso, Dryden diventò l' eroe del teatro, e rimase gran pezzo senza rivali. A me pare che questo poeta, il quale ha stabilito il meccanismo del verso e della dizione drammatica in Inghilterra, abbia acquistata una gloria interamente sproporzionata al suo merito reale. Non ci faremo ad esaminare se le sue traduzioni dal latino sieno altro che ammanierate parafrasi, e se legger si possano senza noja le sue allegorie politiche ora che lo spirito di parte ha cessato di dar loro un certo interesse. Ma quanto alle sue composizioni teatrali, diremo che, considerata la loro grande riputazione, sono pessime oltre ogni credere. Dryden facea de' versi fluidi e facili, era fornito di cognizioni più estese che ben digerite, e aveva il talento di dare a ciò ch' egli toglieva d' altronde, un' apparenza di novità; ma tutto quello ch' egli avrebbe potuto fare colle sue doti superficiali, lo guastò colla negligenza e colla fretta con cui componeva. La sua Musa compiacente riparava

i torti d' una vita sregolata; egli aveva una vanità insopportabile; e se alcuna volta la occulta in prologhi pieni d'umiltà, più spesso dice alla libera ch' egli può aver fatto meglio di Shakespear, di Fletcher e di Johnson (messi da lui presso a poco nel medesimo ordine), ma che se ne deve attribuire il merito a' progressi ed alla coltura più perfezionata del suo secolo. E qual secolo, buon Dio! Non è forse un insultare al secolo d' Elisabetta il paragonarlo a quello di Carlo II?

Dryden faceva pure da Critico; egli corredò le opere sue di prefazioni e di trattati in cui si mette ad analizzar l' arte drammatica, confonde a suo capriccio tutte le idee sul genio di Shakespear e di Fletcher, sull' esempio opposto che diede Corneille, sull' ardita originalità del teatro britannico, sulle regole d'Aristotile, ecc. ecc. Le sue composizioni drammatiche sono un guazzabuglio alla stessa foggia. Egli si diede a credere d' aver trovato un genere nuovo, *il dramma eroico*, come se la tragedia non fosse eroica essenzialmente; come se, presupponendo che si volesse mettere da banda l' elemento tragico, gli Spagnuoli non possedessero già da molto tempo drammi eroici di grande perfezione. Dryden, con quella facilità sua propria di far versi, ben poteva, senza molta fatica, scrivere tutti i suoi drammi in rima; ma tale innovazione era lontana dall' essere vantaggiosa. I versi rimati di dieci sillabe fanno le veci, appresso gl' Inglesi,

de' versi alessandrini: essi hanno, senz' altro, maggior libertà nella loro struttura, ma camminano parimente a due a due, il loro ritmo è pure uniformemente simetrico, e non hanno quella gradevole alternazione di rime *mascoline* e *femminine*, onde ritraggono tanta vaghezza i versi francesi; quindi è che rendono assai duro il dialogo, e l' uso del giambo senza rime, interrotto alcuna volta da versi rimati, che adoperavano gli antichi Drammatici inglesi, mi pare infinitamente preferibile: è però vero che si ebbe poscia il torto d' escluderne la rima del tutto.

I disegni de' drammi di Dryden sono inverisimili fino all' assurdo; gli accidenti vi sono introdotti a caso, e i colpi di scena più bizzarri cadono improvviso dalle nubi. Ne' caratteri non iscorgi orma di verità; e in tutti i personaggi indarno cercheresti un solo tratto di naturalezza. Ad ogni modo, le parole scorrono con somma facilità; le passioni, i sentimenti colpevoli o virtuosi, le belle azioni, il più eroico sagrifizio di sè stesso, tutto muove dal labbro e niente annida nel cuore. L' espressione è ora enfatica ed ora triviale, bene spesso ancora e l' una e l' altra cosa ad un tempo, ed i sofismi suppliscono allo spirito, in quella guisa che comparazioni prolisse e inopportune vi tengono il luogo della fantasia.

Il conte di Buckingham derise tutti questi difetti in un piccolo dramma intitolato la

Ripetizione. Nel personaggio di Bayes egli prese di mira Dryden, con tutto che vi abbia messo de' motti applicabili a Davenant e ad altri autori contemporanei. Questa satira potrebb' essere vestita di forme più leggiadre e più variate; ma ciò che ne forma la sostanza, è eccellente, e le parodie isolate sono piene di brio e di spirito. Tuttavia questo genere d' affettazione ammanierata era allora troppo alla moda per credere che l' autorità d' un uomo così ingegnoso, e che inoltre era un gran signore, potesse rimettere in credito il buon gusto.

Più tardi, Otway e Lee furono nella tragedia gli emuli di Dryden. Otway visse nella miseria, e immatura fu la sua morte. Se meno avverso fosse stato il suo destino, è verisimile che il suo ingegno si sarebbe sviluppato con forze assai maggiori. I suoi primi lavori in versi rimati sono imitazioni della maniera di Dryden; egli rifece pure la *Berenice* di Racine. Due suoi componimenti in versi non rimati, l' *Orfanello* e la *Vinegia salvata*, sono rimasti in possesso della scena: sono essi ben lontani dall' essere buone tragedie, ma per mezzo ad uno stile bene spesso declamatorio si veggono tralucere felici disposizioni, e soprattutto nella *Vinegia salvata* parecchi tratti veramente patetici commovono profondamente il cuore. Bisogna però che Otway conoscesse ben poco le vere regole della composizione, poichè trasportò parola per parola, o solo con illaudabili alterazioni, una

metà delle scene della *Giulietta e Romeo* di Shakespear nel suo *Cajo Mario*. Non si può nulla immaginare di più discordante che un simile episodio in un dramma istorico il qual presume di ritrarre i costumi romani. La confessione che fece Otway di questo plagio, non è un giustificarsi, almeno in quanto alla ragione letteraria.

A quell'epoca e ancora molto tempo appresso, ogni autore si credeva sufficiente a rifare i drammi di Shakespear, e però Dryden tolse a rifonderne parecchi. Inoltre, egli compose delle commedie; ma Wicherly e Congrève sono i primi che s'abbiano fatto nome in tal genere. Il dramma romantico misto fu messo allora interamente da banda, e bisognò che tutto fosse o tragedia o commedia. Laonde si può trattar separatamente la storia di questi due rami dell'arte drammatica, se almeno si dee stimare che abbia una storia ciò che, in luogo di progredire, rimane immobile o ritorna indietro, e non presenta per tutti i versi che una vacillazione continua. Non si potrebbe ragionare dispartitamente degli autori comici che sorsero di mano in mano in Inghilterra, da Carlo II e dalla regina Anna fino alla metà del secolo XVIII, giacchè le differenze che sono fra questi autori, dipendono da circostanze puramente estrinseche, voglio dire dai diversi cambiamenti sopravvenuti nelle maniere della società.

Ho già fatto vedere quanto era importante l' eleganza della forma nella commedia, dimostrando che la mancanza di regolarità abbassa questo genere di composizione sino a livello d' una imitazione insulsa della vita reale, dove più non si può trovare nè arte nè poesia. Ora le commedie inglesi offrono appunto, in ciò che spetta alla forma, la massima negligenza: tutte sono scritte in prosa, e, come fu ben notato da un Critico inglese, l' escludere il verso dalla commedia influisce sempre sfavorevolmente sulla versificazione delle tragedie. Gli antichi poeti inglesi sapevano a lor senno dare a' versi iambici più o meno di maestà. Collo spogliar di questo metro il dialogo familiare non s' è fatto altro che renderne l' elocuzione dura ed enfatica. Egli è vero che la maggior parte delle scene comiche di Shakespear sono scritte in prosa; ma, nel dramma misto il quale ha un lato serio, soprannaturale o patetico, la prosa messa in opposizione co' versi serve a far risaltare il contrasto de' sentimenti nobili co' sentimenti volgari, e diventa uno de' mezzi dell' arte. A rincontro, la prosa continua nella commedia altro non è che il linguaggio ordinario; e se l' autore, volendo parer d' imitare esattamente la conversazione, non ha cercato di dare convenevole politura e splendore al suo stile, si troverà non avere adoperata che quella prosa di cui sempre si servì, non se ne accorgendo, il *Bourgeois gentilhomme* di Molière.

Oltr' a ciò, gli autori comici in Inghilterra non osservano abbastanza l' unità di luogo. Senza dubbio, ho fatto sufficientemente comprendere che allor quando un dramma abbraccia una grande estensione istorica, e che deve allettare mediante le illusioni della prospettiva teatrale, io tengo i cambiamenti di scena per quasi indispensabili. Ma tutto il contrario occorre nella commedia cittadinesca; ed io mi risolvo che se gli autori inglesi s' avessero voluto assoggettare a regole severe, vi avrebbe a gran segno guadagnato, rispetto all' azione, la condotta de' loro componimenti comici.

La vivace buffoneria delle maschere italiane ha trovato ancor meno accesso in Inghilterra, che in Francia. Il Buffone di Corte, o sia il *Clown* delle commedie di Shakespear, piuttosto che un vero buffone nel senso ordinario di questa voce, è un originale, come dicono i Francesi, il cui spirito tende all' ironia. Così le buone qualità come i difetti delle nazioni settentrionali le tengono lontane dallo spirito d'intrigo: esse hanno troppa schiettezza di carattere, nè sono abbastanza pronte e fine nelle loro osservazioni perchè vogliano od osino uscire del diritto sentiero. È cosa notabilissima come i popoli meridionali, le cui passioni sono molto più vive, posseggano in un grado assai maggiore il talento della dissimulazione. La condotta della vita è tutta fondata nel Nord sulla confidenza reciproca. Anche al teatro, gli

spettatori sono poco inclinati e poco avvezzi a prender piacere così nelle segrete macchinazioni di certi personaggi, come nella prontezza di spirito e negli arditi strattagemmi che li traggono d' impaccio in mezzo a cento ostacoli. Nondimeno un' opera teatrale può esser bene intrecciata senza che v' abbia luogo nessun raggiratore; ma si è precisamente in riguardo al nodo ed allo scioglimento che i Comici inglesi hanno minor merito, e i disegni delle loro composizioni mancano in generale d' unità. Io mi sono ingegnato di provare che ne' drammi di Shakespear si trova unità d' azione, ma non potrei dire altrettanto di quelli di Fletcher. Vero è che un poeta, allor quando fa giocare l' immaginazione, si può permettere di non calcolare così accuratamente le correlazioni degli effetti colle cause, come allor quando egli s' indirizza alla sola ragione: contuttociò, l' eccessiva complicazione di questi drammi ove si trovano più intrighi, fu pur notata dagli stessi Critici inglesi. Le loro invenzioni sono bene spesso inverisimili, senz' essere nè nuove nè dilettevoli; e ciò che innanzi tratto vi manca, sono i chiari e facili sviluppi. Le più delle commedie inglesi sono inoltre troppo lunghe. Gli autori le sopraccaricano di caratteri che ugualmente bene si sarebbero potuti mettere dove che sia. Egli pare che si facciano viaggiare nella medesima carrozza troppo più persone che non vi possono

comodamente capire, e ch'elle vi si soffoghino senza divertirsi.

Il gran merito de' Comici inglesi di quel tempo è la dipintura caratteristica. Parecchi diedero saggio di molto talento in questo genere; ma non saprei concedere che avessero ciò che ora con voce forestiera chiamiamo genio; ed anzi in questa parte li trovo inferiori non che a Shakespear, ma eziandio a Fletcher e a Johnson. Gli autori della seconda epoca ebbero rare volte l' arte di spiare i segreti moti del cuore, e di farli risaltare in una maniera comica. D' ordinario non dipingono che quell' esteriore che tengono gli uomini dalla natura o dalla propria volontà. In oltre, avvenne sgraziatamente in Inghilterra ciò che, dopo Molière, si è pur veduto in Francia. La Musa comica, in vece di ristrignersi nella sfera inferiore o mezzana che le conviene, abbandonò i semplici cittadini per vivere tra i grandi signori; anzi s' intromise fin nella Corte, e il suo magico specchio riverberò l' immagine dell' alta società. La commedia inglese e nazionale è dunque sparita, ed in suo luogo è succeduta la commedia di Londra. Tutto si volge in essa intorno alla galanteria, e per conseguenza intorno alla fatuità; l'amore è insipido o senza delicatezza, e le stravaganze alla moda non hanno nè vivacità nè garbo. Può darsi che gli autori abbiano perfettamente colpito il vezzo che regnava a' loro tempi nel gran mondo, e adempiuto

il loro ufficio di pittori, ma in questo caso eressero un tristo monumento al loro secolo. Di rado s'è veduto dominare un gusto sì cattivo nelle arti, come in sul finire del secolo XVII e durante la prima metà del secolo appresso. Le ruote della macchina politica si movevano come al solito; guerre, negoziati, rivoluzioni diedero pure un certo splendore storico a tale epoca; ma i ritrattisti e gli autori comici ce n'hanno rivelata la miseria, gli uni mediante la copia del vestire, e gli altri mediante l'imitazione delle maniere della società. Io mi credo che se oggidì udissimo il linguaggio de' zerbini di quel tempo, vi troveremmo altrettanta affettazione ridicola e pretensione di pessimo gusto, quanta ce n'ha ne' voluminosi guardinfanti, ne' fiocchi e negli alti calcagnini delle donne, non meno che nelle grandi parrucche, nelle lunghe cravatte, nelle pendenti manicone e nelle nastriere degli uomini (*).

(*) Quando io dico che il gusto che regna negli abiti, indica senz'altro quello che domina appresso ad una nazione nelle arti e nella società, non parlo se non del momento che una moda comincia a introdursi, poichè non di rado ella sopravvive allo spirito che la inventò. Gli abiti degli Antichi erano molto più semplici e meno soggetti alla moda che i nostri: quelli degli uomini particolarmente non cambiavano quasi mai forma. Si può dunque rinvenire ne' vestimenti che osserviamo negli antichi monumenti degli Egizj, de' Greci

L' estremo biasimo in cui debbono incorrere le commedie inglesi, e che non è certamente il minore, è quello che merita la loro indecenza. A questo proposito voglio che mi basti il dire che tutto quanto si sa della rilassatezza de' costumi sotto Carlo II non distrugge punto lo stupore a che ne muove la licenza di Wicherly e di Congrève. Non sono puramente alcune espressioni, ma è l' intera orditura de' loro drammi che scandalezza e offende l'onestà. In particolare, il personaggio del *Rake* inglese, o sia il *Dissoluto*, è uno spirito forte nelle cose della morale, il qual predica apertamente la sua dottrina, nè mai ristà di beffeggiare il matrimonio. Beaumont e Fletcher hanno dipinto i traviamenti d' una natura energica; ma non v' è cosa che tanto disgusti, quanto una corruzione grossolana e che pur si crede possedere il raffinamento de' costumi. Il regno della regina Anna ricondusse una maggior decenza, come si può giudicare dalle commedie del suo tempo. Wicherly, Congrève, Farquhar, Vanburgh, Steele, Cibber ed altri, presentano, in

---

e de' Romani, un chiaro simbolo del carattere di que' popoli diversi. Così, fra le statue del tempo degli ultimi imperadori romani, si veggono de' busti di donne con acconciature di pessimo gusto; e ve n' ha pure di quelli che portano certe parrucche che si possono mettere e levare a piacere, affinchè senza dubbio anche i busti potessero cambiarle così sovente come gli originali.

questo medesimo ordine, un passaggio graduato dalla più sfrenata licenza ad una cotal ritenutezza. Nondimanco, l'esempio de' primi di questi poeti ebbe pur troppo grande influenza sopra quelli che appresso di loro succedettero, e il diritto d' anzianità mantenne sulle scene parecchi drammi che nessuno per certo oserebbe d'esporvi al presente. Egli è un fenomeno notabilissimo il veder come la nazione inglese, durante l' ultima metà del secolo XVIII, sia passata da un' impudicizia così ributtante ad una schifiltà quasi esagerata nel linguaggio della società, ne' romanzi, nelle commedie e nelle arti del disegno.

Alcuni, parlando di Congrève, dissero ch' egli aveva troppo spirito per un autor comico; ma è questo un formarsi un' idea ben singolare dello spirito. Fatto sta che Congrève e gli scrittori della medesima classe non tanto spiccarono pel vero spirito della commedia, quanto per quello spirito d'epigramma che bene spesso degenera in concettini ed in sottigliezze. La maniera del dialogo di Steele, per esempio, fa sovente pensare alle lettere dello *Spettatore*. Fra tutti gli autori che abbiamo accennati, Farquhar è quello che, per mio avviso, ha concetti veramente più spiritosi.

L' ultimo periodo della commedia inglese comincia con Colman. I costumi vi sono divenuti irreprensibili, trovasi molta finezza e molta vivacità ne' drammi di carattere, ma la forma è

rimasta la stessa; e questa forma è lontana, secondo me, dal poter servire di modello.

L' arte tragica fu molto coltivata in Inghilterra nel secolo XVIII, ma non vi sorse alcun genio di primo ordine. La maniera di Dryden fu posta in abbandono, e questo è già un emendarsi. Il poeta Rowe si mostrò sincero ammiratore di Shakespear, ed il modesto omaggio ch' egli rendette a questo genio sovrano, lo ricondusse alla verità ed alla natura. Non si può non riconoscere nelle opere di Rowe diverse tracce d' imitazione, e il personaggio di Glocester, nella *Giovanna Shore*, è tolto interamente dal *Riccardo III*. Rowe non aveva un' immaginativa robusta e ardita, ma è un poeta amabile e sensitivo. L' ingegno suo lo portava ad eccitare dolci commozioni; e quindi egli fece una tenera dipintura delle debolezze e passioni delle donne nella *Bella Penitente*, nella *Giovanna Shore*, e nella *Giovanna Gray*.

Addisson, ch'era un bello spirito anzichè un poeta, tolse a purgare la tragedia inglese ed a sottometterla alle pretese regole d' Aristotile. Ognuno s'avrebbe aspettato che un erudito suo pari dovesse cercare d' avvicinarsi alla tragedia greca: non so s' egli n' ebbe mai l' intenzione, ma è certo però che il frutto de' suoi sforzi non fu che una tragedia modellata alla francese. Il *Catone* è un' opera fiacca e di ghiaccio, quasi priva d' azione, e che mai non iscuote l' anima con alquanto di forza. Addisson, facendo una

composizione piena di timore, ha talmente ristretto un gran quadro istorico, che per occuparne la tela è stato mestieri che v' introducesse cose estranee. Egli ebbe dunque ricorso a' soliti amori, e si contano in questo dramma fino a sei passioni, cioè quelle dei due figli di Catone, di Marzia, di Lucia, di Giuba e di Sempronio. Catone, da buon padre di famiglia, non può tenersi alla fine di non conchiudere due matrimonj; e fra tutti questi amanti non ve n' ha alcuno, non traendone pure Sempronio che è lo scellerato del dramma, il quale non pizzichi di sempliciotto. Catone avrebbe dovuto dar rilievo a tutto il resto, ma non opera quasi mai; egli non si fa vedere se non per farsi ammirare e per morire. Si potrebbe credere che la stoica risoluzione d' uccidersi, quand' è presa senza passione e senza interni conflitti, non sia un soggetto favorevole alla tragedia: ma non ci ha soggetto veruno che in sostanza sia sfavorevole, e tutto dipende dal modo di trattarlo. Un vano scrupolo sopra l' unità di luogo ha forzato Addisson a lasciar da banda Cesare, il solo carattere degno d'esser messo in contrasto con quello di Catone, e in questa parte Metastasio si è mostrato più esperto di lui. Lo stile d' Addisson è semplice e puro, ma senza fuoco poetico. Il giambo non rimato ch' egli adopera, dà al dialogo maggior libertà ed una tinta meno convenzionale che non si trova nella maggior parte delle

tragedie francesi; ma queste tragedie hanno sovente una eloquenza ferma e concisa, a cui non s' accosta il *Catone* d' Addisson.

Questo autore menò gran vampo della sua tragedia. A fine di preparare la felice riuscita d' un' opera che gli era costata molta fatica, egli mise in armi la milizia del buon gusto, tutti i Critici grandi e piccoli, e Pope alla lor fronte. Il *Catone* fu da per tutto vantato come un capolavoro senza pari. E in che mai dunque avevano fondamento simili asserzioni? Nella regolarità della forma? ma i poeti francesi vi si erano assoggettati già da più d' un secolo, e ad onta di questo vincolo avevano conseguito effetti ben più potenti e più patetici. Nello spirito politico? ma un solo discorso di Bruto e di Cassio, in Shakespear, mostra più sensi romani e più energia repubblicana, che tutta la tragedia di *Catone*.

Io dubito che una simile tragedia abbia mai fatto una viva e profonda impressione; e nondimeno la stima ch' essa gode in Inghilterra, è cagione che v' abbia esercitato sull' arte drammatica un' influenza per certo dannosa. L' esempio del *Catone* d' Addisson e le traduzioni sempre più numerose delle tragedie francesi non hanno senza dubbio potuto spargere universalmente la cieca fede all' infallibilità delle regole d' Aristotile; ma non è per questo che non si sia turbata la coscienza de' poeti, e ch' essi non abbiano, d' allora in poi; fatto un uso più

timido de' privilegi che aveva loro lasciati Shakespear. È però vero che simili privilegi sono a un tempo altrettante difficoltà da superare, e che fa di bisogno tutta l'abilità d'un tal maestro a raccogliere e ordinare masse così grandi in un modo semplice e luminoso. Un quadro in miniatura ricerca meno cognizioni di disegno e di prospettiva, che un'immensa dipintura a fresco. Allorchè non fu più compreso il fine ironico delle scene comiche, si ebbe certamente ragione d'escluderle dal dramma serio. Nondimeno Southern tentò ancora d'introdurne nel suo *Oroonoque*; ma, convien dirlo, mal provvide per tutti i capi. Gran fatto è pure che in un paese, dove gli Antichi sono così generalmente conosciuti come in Inghilterra, non si sia mai sperimentato d'imitar fedelmente la tragedia greca; un simile sperimento è ancora a fare, e la scelta de' soggetti, non meno che il modo di trattarli, prova piuttosto una tendenza verso il genere francese. Alcuni autori che si erano segnalati in altri rami di poesia, Young, Thompson, Glover, hanno pur composto delle tragedie, ma senza che vi fossero spinti da particolar vocazione. A fine di supplire alla sterilità della fantasia de' poeti, si ebbe ricorso ancora di quando in quando alla tragedia urbana; ma uno scopo morale, esclusivo e dominante, soffoca ogni poetica inspirazione, e però dopo pochi tentativi si è trasandato un tal genere. Le sole opere di questa foggia che abbiano avuto felice successo

ne' paesi stranieri, sono il *Mercadante di Londra* ed il *Giocatore*. Diderot e Lessing hanno citato il *Mercadante di Londra* qual modello da essere imitato; ma Lessing non potè scappare a proferir simile giudizio, fuorchè nell' ardore dell' assalto ch' egli diede alla tragedia cerimoniale. Fuor di passione, noi saremmo tentati di reputare il *Mercadante di Londra* così ridicolo, com' è triviale, se non ci ricordassimo delle buone intenzioni ch' ebbe Lillo nel comporlo. Ma questo autore non aveva di tanto praticato il mondo e gli uomini, che innalzar dovesse pubblicamente una cattedra di morale; e si potrìa trarre dal suo dramma una lezione al tutto aliena da quella ch' egli voleva dare, poichè esso prova egualmente esser mestieri che un giovinetto impari a conoscer per tempo le donne di malvagi costumi a fine di non pigliare per la prima che gli tenda insidie, una passione così forte che lo spinga al furto ed all' assassinio. D' altra parte non comprendo per qual riguardo l' autore non abbia fatto vedere la forca se non che nelle ultime scene: un patibolo nel fondo del teatro mi pare di prima necessità in simili drammi. Quanto poi all' edificazione che si ha in mira, io preferirei di gran lunga le istorie di malfattori che si distribuiscono in Inghilterra al momento che vengono giustiziati i rei, poichè almeno vi si trovano fatti reali in luogo di fandonie male immaginate.

Un celebre attore, Garrick, s'è meritato di far epoca nella storia del teatro inglese, come quegli che consacrò principalmente il suo ingegno a rappresentare i grandi personaggi di Shakespear, e stabilì la sua propria gloria sull'ammirazione ognor più crescente che inspirava il poeta. Infino allora non s'erano vedute sulle scene che opere di Shakespear mutilate e svisate: Garrick reintegrò, in genere, i veri originali; ma sarebbe stato da desiderare ch' egli non s' avesse arrogato di farvi nessuna alterazione, imperciocchè, da pochi scorciamenti in fuori, non c'è nulla da cambiare in Shakespear. Garrick era senza fallo un grandissimo attore; ma che sempre abbia colto esattamente i suoi personaggi, secondo il senso di Shakespear, è quello di cui parecchie relazioni contemporanee mi darebbero motivo di dubitare: ad ogni modo è certo ch' egli eccitò lodevole zelo per ravvivar sulla scena gli alti concetti del poeta favorito degl' Inglesi. Lo stesso fine accese dopo Garrick l'emulazione di tutti i grandi attori, ed anche oggidì risplendono sul teatro di Londra ingegni riputatissimi in questa parte.

Ma perchè dunque un tal rinnovamento d'ammirazione per le opere di Shakespear non ha fatto alcun frutto all'arte drammatica? Perchè, senza dubbio, si è con troppa religione tenuto questo poeta in conto di genio unico e inimitabile che tutto doveva alla natura e niente allo studio. Si è presupposto che tutto quanto

era a lui riuscito di fare, non aveva esempio, e che a nessuno era dato di seguir le sue tracce. Se, in quella vece, gli studiosi l'avessero maggiormente considerato nell' aspetto d'un gran maestro, si sarebbero dati a svolgere i principj che lo guidavano, e sarebbe lor riuscito per avventura di conoscerli e di farseli proprj. Una fulgida meteora appare, si dilegua e non lascia vestigio di sè; ma si può seguitar nel suo cammino l'astro più luminoso, e determinare, dalla maestosa curva da esso descritta, le leggi meccaniche dell' universo.

Sì note a me non sono le ultime produzioni drammatiche degl' Inglesi, ch' io ne possa distintamente dar giudizio. Nondimeno abbiamo occasione e motivo di credere che il gusto pubblico in Inghilterra vada oggimai declinando. Da pochi anni in qua si sono introdotti su quel teatro varj drammi tedeschi, applauditi per verità nel nostro paese dalla moltitudine, ma cui gl' intelligenti non degnano tampoco annoverare fra le opere letterarie. Drammi sì fatti hanno ottenuto in Inghilterra vivissimi applausi, vi hanno eccitato un entusiasmo che dir potremmo furore, e non pertanto i Critici non hanno mancato di far toccar con mano l' immoralità che vi si nasconde sotto l' ipocrito velo d' una sensibilità romanzesca. La povertà della nostra letteratura drammatica fa comprendere come simili aborti abbiano potuto trovar grazia in Germania; ma che potremmo addurre

per giustificare un tal gusto, quando si posseggono ricchezze d'andare al paro a quelle degli Inglesi, e che bisogna discendere da tanta altezza? Certi scrittori non sono niente in sè stessi; solo considerar si debbono quai sintomi dello stato morale d'un popolo; e così giudicando, si potrìa presumere che non so qual debolezza sentimentale sia più comune, nella vita privata degl' Inglesi, che non dovrebbe far supporre l'energia dello spirito nazionale. Or non mi resta che il far voti, acciocchè il gran dramma storico, sola produzione dell' arte veramente indigena in Inghilterra, vi possa ancora rifiorire, ed acciocchè poeti eguali a quelli che la Germania ha già la gloria di possedere, si mostrino degni alunni di Shakespear.

LEZIONE XVI.

Teatro spagnuolo. — Vi si possono notare tre periodi differenti; quello di Cervantes, quello di Lopez de Vega, e quello di Calderon. — Dello spirito della poesia spagnuola. — Influenza della storia del popolo spagnuolo sopra la sua letteratura. — Forma dell'arte drammatica in Ispagna e suoi rami differenti. — Stato di decadenza in cui è caduto il teatro spagnuolo dopo il principio del secolo XVIII.

Le ricchezze del teatro spagnuolo sono passate in proverbio, ed ho già avuto occasione di notare che l' uso di por mano segretamente a questa inesauribile miniera, s' era di gran tempo introdotto fra gli autori delle altre nazioni. Non è però mio disegno di svelare tutti i furti di questa specie; troppo lunga ne sarebbe la lista, e difficile il compierla. Si potrebbe risalire infino agli originali che godono qualche celebrità; ma non si è pure avuto a sdegno d' imitar le opere della seconda e della terza classe, e ciò ne debbe rimuovere da tale indagine. Invenzioni ingegnose e ardite, un certo brio, una perfetta chiarezza e un facile movimento nell' intreccio,

sono qualità talmente proprie a' drammi spagnuoli, che qualunque volta le trovo unite in una commedia, non esito punto a dire ch' essa è d' origine spagnuola, quando bene il suo autore medesimo non se ne fosse addato, e ch' egli si pensasse d' avere attinto da una sorgente più vicina.

La preponderanza politica della Spagna nel secolo XVI rendette generalissima in Europa la pratica della lingua spagnuola, e da parecchi indizj si può giudicare che le produzioni letterarie di quella nazione si erano già sparse, fin dal principio del secolo seguente, in Francia, in Italia, in Inghilterra ed in Germania. Ma d' allora in poi lo studio dello spagnuolo fu di mano in mano sempre più trascurato, e solo in Germania lo abbiamo veduto di fresco tornare in istima. I Francesi non hanno altra idea del teatro spagnuolo, che quella che ne danno le traduzioni di Linguet. Queste medesime traduzioni furono recate in tedesco, colla giunta di alcuni drammi traslatati immediatamente dagli originali, ma non sono superiori gran fatto alle altre. I traduttori non hanno scelto che commedie d' intreccio; ne hanno stemperato i versi in una languida prosa (giacchè tutti i drammi spagnuoli sono in verso, tranne alcuni *entremeses* o *saynetes*, e le commedie modernissime); non hanno dato di parecchie di tali opere che imperfetti estratti, e si sono recati a merito d' averle spogliate de' loro più splendidi

ornamenti, dimodochè non hanno lasciato sussistere che il loro scheletro, nè più rimane vestigio nè delle vaghe forme nè del vivace colorito dell' originale. Ora è facile a intendere come traduttori che sì poco rispettarono i diritti della poesia, non abbiano trascelto ciò che v' ha di meglio negl' immensi tesori di quella letteratura. Del resto, la commedia d' intreccio, non ostante la straordinaria fertilità d' invenzione e tutto l' ingegno che vi spesero i poeti, non forma la parte più preziosa del teatro spagnuolo. Dove il genio nazionale si è spiegato con più splendore ed originalità, è nelle composizioni maravigliose tratte dalla mitologia o dalle favole cavalleresche, e ne' drammi tolti dalla storia.

De la Huerta pubblicò una scelta di composizioni teatrali in sedici volumi, sotto il titolo di *Teatro hespañol*, con alcune notizie sui loro autori e sui differenti generi d' opere drammatiche. Ma questa Raccolta non può far conoscere molto avanti il teatro spagnuolo, come quella che solo comprende, senza eccezione, alcune commedie lavorate sui costumi moderni, e dove non si rinviene nessun componimento degli autori contemporanei di Lopez de Vega, nè de' loro predecessori. In Germania, Blakenburgh e Bouterveck (*) si sono occupati ad

(*) Il primo nelle sue osservazioni sulla teorica delle belle arti, ed il secondo nella sua storia della poesia spagnuola.

illustrar l'epoca assai oscura in cui il teatro spagnuolo, non avendo ancora una forma ben determinata, poteva appena aver nome nella letteratura. D'ogni tempo esistettero in Ispagna moltissime opere teatrali composte unicamente per la rappresentazione e che non furono mai stampate, laddove il caso contrario, cioè l'impressione d'un dramma che non fosse stato rappresentato, non è quasi mai occorso. Quindi è che un gran numero di manoscritti è andato in sinistro, e sarebbe impossibile, fuor di Spagna, il compiere la storia critica del teatro spagnuolo. I ragguagli de' letterati tedeschi pur dianzi nominati possono tornar utili, ma non li reputo esenti da errori, nè mi posso accordare con questi due autori così nelle mire generali, come nel modo d'apprezzare il merito peculiare delle opere.

L'arte drammatica si cominciò a sviluppare in Ispagna verso la metà del secolo XVI, e il secolo appresso le vide già perdere il suo più grande splendore. Dopo la guerra della successione, funesta per tanti rispetti alla letteratura spagnuola, non si può citar nulla che non offra tracce di confusione d'idee, di passi retrogradi nell'arte, del desiderio di conservare antiche forme il cui senso è andato in dimenticanza, o d'una mediocrissima imitazione de' drammi stranieri. I begli spiriti spagnuoli de' tempi a noi più vicini si danno vanto di parlar freddamente de' loro antichi poeti nazionali;

ma il popolo conserva per essi viva affezione, e le loro opere sono sempre applaudite in sulla scena, così a Madrid come nel Messico, con parziale entusiasmo.

Le epoche più notabili de' progressi dell' arte drammatica in Ispagna possono essere indicate pe' nomi di tre famosi scrittori, Cervantes, Lopez de Vega e Calderon.

Le più antiche notizie che abbiamo del teatro spagnuolo, ne sono somministrate da Cervantes medesimo nel suo Don Chisciotte, nelle prefazioni delle ultime sue commedie, nel Viaggio al Parnaso, e altrove. Egli era stato testimonio de' primi tentativi dell' arte drammatica, e descrive con molto brio gl' informi spettacoli, sforniti egualmente d' ornati esterni e di merito intrinseco, da lui veduti in sua giovinezza. Egli poteva con giusto titolo reputarsi per uno de' ristauratori di quest' arte, imperciocchè non ancora s' aveva acquistato immortal gloria col suo Don Chisciotte, quand' egli aveva già con molto zelo lavorato pel teatro; e venti o trenta suoi drammi, di cui parlò da poi con nessuno amore, furono tuttavolta applauditissimi. Egli non aspirava ad altro che a procurar diletto a' suoi spettatori sulla scena, e, aggiunto che aveva un tale scopo, non si pigliava più verun pensiero de' suoi scritti. Non è pur molto che si sono mandati per le stampe due de' suoi drammi più vecchi, uno de' quali, *El trato de Argel* (che in italiano si direbbe forse *Il*

soggiorno d' Algeri), è verisimilmente il primo ch' egli abbia composto. Si riconosce in esso l' impronta dell' infanzia dell' arte volgendo l'occhio alla sovrabbondanza de' racconti, all' azione male sviluppata ed al poco rilievo dato alle figure; ma accanto a quest' opera difettosa se ne trova un' altra, intitolata *La distruzione di Numanzia*, che si solleva all' altezza del coturno tragico, e che annoverar si debbe tra i fenomeni più notabili dell' istoria drammatica, massimamente che l' autore, senza volerlo e senza addarsene, si è quivi interamente avvicinato alla grandezza ed alla semplicità degli Antichi. Vedesi in questa composizione dominar l' idea del destino, e le figure allegoriche che appajono negl' intermedi, adempiono appresso a poco, sebbene in guisa differente, il fine che aveva il Coro, quello di guidare il pensiero e di temperare la commozione degli affetti. Vi si compie un' azione eroica, vi si comporta con fermezza il più orribile dolore; ma è l' azione, è il dolore di tutto un popolo: gl' individui non sono quivi che i rappresentanti della massa de' loro concittadini, e l' inflessibile destino vi si mostra sotto le sembianze de' vittoriosi Romani. L' anima di questo dramma è un genere di patetico spartano, se così posso dire; e tutti gli affetti isolati si perdono nell' amor della patria. Cervantes vi seppe inoltre accozzare insieme, per via d' allusioni alle nuove gesta de' suoi compatriotti, i fatti eroici de' tempi

andati con quelli ond' egli medesimo era testimonio.

Lopez de Vega, al suo bel primo apparire, sovraneggiò sulla scena, ed ecclissò la gloria del suo predecessore. Tuttavia Cervantes non volle rinunziare interamente a pretensioni fondate sui primi suoi buoni successi, e del 1615, poco innanzi la sua morte, diede fuori otto commedie ed altrettanti intermedi che senza dubbio non avevano ottenuto sulle scene quel favore ch' egli desiderava; ma si sa che tali composizioni erano state tenute per molto inferiori all' altre opere sue così in verso, come in prosa. L' ultimo editore vuol dare a intendere che sono parodie o satire sul cattivo gusto regnante, ma basta sol leggere queste opere senza preoccupazion d' animo per comprendere quanto sia fuor della ragione una sì fatta ipotesi, poichè, supponiamo che così fosse, sarebbero esse ancora troppo cattive. Cervantes, dove s' avesse prefisso questo fine, non avrebbe consecrato per conseguirlo che una sola commedia, ma ella sarebbe stata piena di brio e di franchezza. È chiaro ch' egli si studiò in tali composizioni d' accostarsi alla maniera di Lopez de Vega; e volle, contro la sua propria persuasione, secondare il gusto de' suoi concittadini per la varietà, la stravaganza, gl' intrecci maravigliosi e i grandi colpi di scena. Parve a lui che il genere più superficiale sarebbe il più applaudito, e quindi abbozzò diversi drammi snervati e slegati con

una negligenza ch' egli mai non si permise nelle sue opere in prosa. Ora, poi che Cervantes si spogliò de' suoi pregi particolari, non è maraviglia che Lopez de Vega non sia stato vinto da esso nel suo proprio genere. Ma, vaglia il vero, due di questi drammi di Cervantes hanno molto merito anche nella disposizione dell' intreccio: l' uno è intitolato *Gli schiavi cristiani in Algeri*, che è il perfezionamento di quello onde abbiamo parlato di sopra; e l' altro *Il laberinto d' amore*. Ambedue sono pieni di tratti sì belli e sì spiritosi, che bastano, anche lasciando da parte *La distruzione di Numanzia*, a confutar l' opinione quasi generale fra' Critici spagnuoli, che Cervantes non avesse ingegno drammatico. Nondimeno si può dar ragione fino ad un certo punto d' una opinione cosiffatta, se vogliam mettere a confronto le opere di questo autore con quelle di Lopez, e soprattutto se vogliamo por mente alle pretensioni più alte che il Pubblico spagnuolo s' era avvezzato ad avere, dopo Calderon. Si può dire ancora che l' ingegno di Cervantes lo spingeva precipuamente verso il genere epico, pigliando questa voce nel senso più esteso, per dipignere gli avvenimenti mediante la narrazione. Fors' anche i dolci riguardi ch' egli usa quando fa vibrare le corde dell' anima, non s' accordano colla energica concisione che ricerca la scena. Ma dove però si consideri la forza ed il calor de' concetti ch' egli spiega nella *Distruzione di*

Numanzia, bisognerà confessare che solo per un effetto del caso Cervantes non si diede interamente al genere drammatico, e il suo spirito inventore non vi spiegò tutte le sue facoltà.

Di quando in quando sorgono delle voci in Ispagna che raccomandano l'imitazione de' Classici antichi; ma la vivezza del gusto della nazione per la forma ardita del dramma romantico non permette di dar loro ascolto. Tal fu la sorte di Cervantes, quand' egli tolse a sentenziare nelle cose de' suoi giovani rivali. Egli non poteva essere totalmente imparziale. Lopez de Vega era a lui succeduto sulla scena, e ne lo aveva per così dire escluso per mezzo di effetti molto più luminosi e d'una fecondità inesauribile. Questa circostanza vuol essere posta in conto, e non mancò d' influire sul dispetto in cui ebbe Cervantes, in sua vecchiezza, il cattivo gusto del Pubblico ed il sistema del teatro spagnuolo. Pare ancora che tutto non fosse poesia nella sua anima, e che vi si trovasse una parte di freddezza che lo spingeva a rigettare, come contrarj alla verisimiglianza non meno che alla natura, gli arditi scherzi della fantasia ed il gusto pel maraviglioso. Egli insistette nella necessità della separazione de' generi, senza voler capacitarsi che l'arte romantica in tutte le sue produzioni cerca d'amalgamare intimamente i diversi elementi della poesia, siccome fece egli stesso ne' suoi romanzi e

nelle sue novelle, dove fu veramente animato dello spirito spagnuolo; e, non ostante a ciò, egli biasima i cambiamenti di tempo e di luogo sulla scena, qual mancamento contro le convenevolezze.

È cosa degna di nota il vedere che ancora Lopez disapprovò i diritti ch' egli usava, e si diede accusa d' aver violato delle regole che ben conosceva, componendo in un genere sovente impugnato, a fine di piacere alla moltitudine. Che però Lopez nel condurre i suoi lavori abbia avuto per mira di piacere al popolo, è quello di cui non gli possiamo far rimprovero. Fra tutti i Drammatici ch' ebbero, viventi, l' aura del popolo, egli è senza fallo uno de' più maravigliosi, e si meritò che Cervantes medesimo, suo rivale e suo avversario, lo chiamasse da senno un portento della natura.

I tanti e tanti drammi di Lopez de Vega non furono tutti stampati, e sarìa pur difficile di procurarsi, fuor di Spagna, la collezione di quelli che uscirono de' torchi. È verisimile ancora che sotto suo nome se ne sieno spacciati di molti che non sono suoi, abuso di cui si lagna Calderon dal canto suo parimente. Ignoro se Lopez abbia dato, ove che sia, il catalogo delle sue opere; ma ben poteva egli medesimo averne dimenticato parecchie. Del rimanente, basta il leggere alcuni de' suoi drammi per conoscerne il genere; e tanto meno si

dee temere di non imbattersi ne' più stimabili, quanto ch' egli non attinge in veruno particolarmente nè ad un'altezza straordinaria, nè ad una grande profondità. Egli è senza dubbio nel genere drammatico che questo scrittore, or troppo lodato e or troppo ancora vilipeso, doveva maggiormente spiccare, poichè il teatro era la scuola migliore a cui potesse imparare a correggersi de' suoi principali difetti, l' incoerenza, la prolissità e lo sfoggio dell' erudizione. In alcuni di questi drammi, e singolarmente in quelli tratti dalla storia, dai romanzi o dalle tradizioni, regna una certa rozzezza che non è priva di carattere, e che pare a bello studio adattata a' soggetti ch' egli maneggia. Tale è lo stile che domina nel *Re Vamba*, nelle *Stolidezze giovanili di Bernardo de Carpio*, ne' *Merli* (o *balestriere*) *di Toro*, ec. Altri drammi che dipingono i costumi del momento, come *La Toledana vivace* e *La Bella brutta*, hanno un linguaggio più terso e più raffinato. Tutti contengono situazioni interessanti e facezie impareggiabili; e per avventura ce n' ha pochissimi che, ritoccati e ricoloriti alla moderna, non fossero per produrre grand' effetto in sulle scene. I loro difetti sono pure a un di presso i medesimi, e sempre vi si trova quella intemperante fantasia che accumula fuor d' ogni misura le invenzioni straordinarie, e non poca negligenza nell' esecuzione. Somigliano essi a que' gruppi che un

abile disegnatore abbozza in fretta sulla carta, ma che ad onta della sua sbadataggine e della sua grande celerità mostrano sentimento e vita in tutti i loro tratti. Solo manca alle opere di Lopez, oltre alla profondità, quella finezza d' osservazione che è il mistero dell' arte.

Se il teatro spagnuolo fosse rimaso in questo termine e colle sole opere di Lopez e de' più celebri fra' suoi contemporanei, come un Guillen de Castro, un Montalban, un Molina, un Matos Fragoso, ecc., vi si ammirerebbono grandi idee e felici disposizioni, piuttosto che la perfezione dell' arte drammatica. Ma finalmente sorse Don Pedro Calderon de la Barca, genio non meno fertile, scrittore non meno laborioso di Lopez, e poeta assai più grande, poeta sommo quanto alcun altro meritasse giammai questo nome sulla terra. Si rinnovarono in lui, ed in un grado molto più eminente, la virtù d' eccitar l' entusiasmo, l' impero esercitato sulla scena, e, per recar le molte parole in una, il miracolo della natura. Gli anni di Calderon vanno a paro con quelli del secolo XVII; egli aveva sedici anni quando morì Cervantes, trentacinque quando morì Lopez, e sopravvisse a quest' ultimo d' un mezzo secolo, o circa. Il biografo di Calderon ne dice ch' egli compose oltre a centoventi opere teatrali, cento atti allegorici per lo meno sopra soggetti sacri, cento intermedi o *saynetes*, ed una quantità di poesie

non dialogizzate (*). Siccome Calderon s' è occupato intorno a lavori drammatici dall' età di quattordici anni fino all' ottantunesimo in cui cessò di vivere, le opere sue si distribuiscono sopra un lungo spazio di tempo, nè si deve supporre ch' egli componesse con quella sì gran fretta che Lopez. Egli ebbe comodità di formare disegni meditati, ed è impossibile il dubitarne;

(*) Ciò forse è alquanto esagerato. La più compiuta e la migliore edizione di questo poeta, quella d'Apontes, non contiene che 108 componimenti teatrali. A istanza d'un gran signore, Calderon diede un catalogo delle sue opere, dove nomina cento undici componimenti teatrali, e in questo novero ce n' ha evidentemente più di tre che non si trovano nella Raccolta d'Apontes. Vero è che potrebbero esservene scorsi per entro alcuni sotto altri titoli; così, per esempio, quello che Calderon stesso chiama *El Tuzani de la Alpujara*, è intitolato nella Raccolta *Amar despues de la muerte:* ma altri vi mancano fuor di dubbio, e citerò nominatamente un *Don Chisciotte* di cui sarei stato curiosissimo. Da parecchi indizj si può giudicare che Calderon aveva grande rispetto per Cervantes. La classe degli *Autos sacramentales* non contiene che settantadue di queste composizioni, e Calderon non ne indica un maggior numero. Nondimeno ei li teneva più in conto che l'altre sue opere. Nella sua vecchiaja, e quando si fu tutto consecrato alla religione, egli fece poca stima degli scherzi profani della sua fantasia, ma non sì che li rifiutasse, o che si tenesse totalmente di attendere alcuna volta a questo genere di composizione. Oltrechè, gli può ben essere intervenuto, come ad uomo immensamente ricco, d'obbliar qualche porzione de' suoi beni nel farne l' annovero. Io non ho mai letto i *Saynetes* di Calderon, nè trovo che sieno stati raccolti e stampati.

ma l'indefesso esercizio dell'arte sua gli dovette senz' altro far acquistare una gran prontezza d'esecuzione.

In mezzo a questa smisurata dovizia, non si trova nulla che sia abbandonato al caso, nulla che non sia conseguenza di sicuri principj, e che non porti l' impronta de' profondi disegni d' un gran maestro. Questo è ciò che nessuno ardirebbe negare, quando bene si facesse a Calderon il torto di chiamare ammanieratura il suo stile puro ed elevato, vero colorito del dramma romantico, e quando bene si pretendesse sostenere che l'ardito volo della sua fantasia lo fece alcuna volta traviare. Sovente Calderon mise mano di nuovo a ciò che i suoi predecessori tenevano per già fornito; e nulla di quanto ci era ne lo potea far contento, paragonato alla nobiltà ed alla vivezza de' suoi concetti. Di qui nasce che a quando a quando e' si ripete nelle voci, nelle immagini, nelle comparazioni ed anche nelle situazioni, poichè d'altra parte egli era troppo ricco ad aver bisogno di copiare, non dico gli altri, ma sè stesso. L'effetto teatrale è sempre il suo primo scopo; ma questo scopo medesimo che, dove ogni altro ne escludesse, diverrebbe un limite, è il pensiero che anima e feconda il suo genio. Io non conosco verun poeta che abbia saputo a tal grado dare un colore poetico a' grandi effetti della scena, e che, vivamente scotendo i nostri sensi, trasporti altresì la nostra mente in una regione eterea.

I drammi di Calderon si dividono in quattro classi principali; i drammi sacri, i cui soggetti sono cavati dalla Scrittura o dal Leggendario; i drammi storici; i drammi mitologici, o quelli lavorati sopra argomenti favolosi; e finalmente le dipinture della vita sociale de' tempi moderni.

Il nome di drammi storici non si conviene, propriamente parlando, che a quelli fondati sulla storia patria. Calderon colse bene spesso con molta verità il carattere dell'Antichità spagnuola; ma d' altra parte egli stesso aveva uno spirito nazionale troppo risoluto, e dirò pure troppo ardente, a poterne adottare un altro. Riesce ancora al suo ingegno d' addomesticarsi colle regioni favorite dal sole, col Mezzodì e coll' Oriente, ma non puote adattarsi all'Antichità classica, non meno che ai climi settentrionali. I soggetti troppo stranieri per Calderon diventano in sua mano soggetti fantastici: la mitologia greca non è per esso che una leggiadra favola, e l'istoria romana che una maestosa iperbole.

I drammi sacri di Calderon si possono per un certo rispetto mettere insieme co' suoi drammi storici, come quelli che, sebbene adorni di poesia più ricca, portano sempre fedelmente l'impronta della storia della Bibbia o del Leggendario. Nondimeno i drammi sacri si rendono singolari dagli altri mercè d' un' evidente allegoria e dell' entusiasmo religioso. Questo entusiasmo esagita il poeta allorchè ne' sagri atti

destinati a solennizzare la Festa del corpusdomini egli dipigne allegoricamente e co' più splendidi colori l'universo acceso dalle fiamme dell'amor celeste. In questo genere soprattutto egli eccitava l'ammirazione de' suoi contemporanei, e da tali componimenti egli medesimo si prometteva la sua maggior gloria. Ma, fuorchè non si facciano conoscere i drammi sacri di Calderon per via d'una traduzione poetica, è impossibile il darne veruna idea, ed io non potrei nemmeno parlarne senza trattare una quistione difficile, e senza esaminare fino a che segno possa l'allegoria essere ammessa nelle opere drammatiche. Costretto a lasciar da banda queste produzioni straordinarie, io non potrò nè pure caratterizzare gli altri lavori di questo poeta, se non che tenendomi a cenni generali e di sorte da muovere anzi la curiosità, che da soddisfarla.

La portentosa luce onde allora splendeva in Ispagna il teatro, stimolò l'emulazione di più spiriti attivi e ingegnosi; ma pressochè tutti furono imitatori di Calderon, e ben pochi ancora, come un Agostino Moreto, un Francesco de Roxas, e l'acuto ed eloquente istorico della Conquista del Messico, meritano d'essere nominati appresso lui. Si vide pure una testa coronata mettersi nella schiera de' poeti drammatici, e parecchie opere teatrali che uscirono fuori sotto il nome *de un ingenio de esta Corte*, vengono attribuite a Filippo IV. Questo principe

fu se non altro grande ammiratore e protettore illuminato di Calderon. Tutti gli autori di quel tempo scrissero nel medesimo spirito, e formarono una vera scuola. Parecchi di loro si segnalarono per alcuni pregi particolari, ma Calderon li vantaggiò tutti in arditezza, in forza ed in profondità, ed è a lui che il dramma romantico degli Spagnuoli va debitore di quella maggior perfezione a cui pervenne. Io m' ingegnerò di dare una debole idea dello spirito e della forma d'una maniera di finzioni che infinitamente si dilunga da tutte le produzioni letterarie dell' Europa; ma è uopo a tale effetto rammentare le circostanze istoriche che impressero uno speciale carattere nelle produzioni del genio spagnuolo.

La poesia ebbe in Ispagna cominciamenti semplicissimi. Le due forme primitive ch' essa fu veduta ammettere, sono quelle della *romance* e della canzone, e ancor ti sembra udire i concenti della chitarra risonare nel ritmo di quelle antiche strofe nazionali. La *romance*, d' origine mezzo arabica, fu da prima un semplice racconto di cose guerresche, a poco a poco si sottomise a maggiore accuratezza nella sua composizione, abbracciò soggetti più variati, e in breve divenne un poema lavorato con arte, ma dove lo splendor de' colori faceva sempre dominare la parte pittoresca. La canzone, per contrario, quasi priva d'ogni immagine, esprime teneri affetti per via di modi ingegnosi, e si

libra per quella regione intermedia fra il sentire ed il pensare, ove una disposizione peculiare dell' anima si sforza di prendere le forme più scolpite della parola, ed ove una profonda contemplazione fa rientrar le idee nel confuso fantasticare e ne' vaghi presentimenti. La canzone, senza perdere il suo primo carattere, assunse ben presto diverse forme leggiadre, che tutte tendevano a produrre lo stesso genere d' impressione che le variazioni musicali. Nondimeno le ricchezze della lingua spagnuola non si potevano nè accrescere nè sviluppare in questo genere di poesia amabile e ingenuo, piuttosto che sublime; i poeti adunque furono solleciti d'adottare, sul principio del secolo XVI, i metri d' un uso più esteso che aveva trovati l' Italia, le ottave, le terzine, le canzoni, i sonetti ecc., e allora soltanto si vide di che era capace la lingua castigliana. Questo idioma, il più altero di quanti uscirono dalla lingua de' padroni del mondo, mostrò ciò che poteva per bellezza, maestà, splendore, ardimento ed energia. La favella spagnuola, senza dubbio, è meno dolce dell' italiana, per cagione delle sue lettere gutturali e delle consonanti in che terminano spesso le parole, ma esce più rotondamente dal petto, e suoni simili a vibrazioni metalliche percuotono assai più forte l' orecchio. Egli sembrava che la rozza schiettezza de' Goti risonasse ancora negli accenti di questo idioma, allorchè una fortunata alleanza coll' Oriente gli

fece prendere un volo più ardito, e la poesia araba, arricchendolo delle sue espressioni per così dire più inebbrianti, lo innalzò di sopra alla fredda circospezione de' parlari occidentali.

L' inspirazione de' poeti s' accrebbe in un colla gloria de' guerrieri; ed il genio, altiero delle sue forze novelle, le aumentò con mettere in esse tutta la sua fidanza. Gli Spagnuoli fecero onorevole e memorabile figura nella storia del medio evo, tuttochè la gelosa ingratitudine de' tempi moderni se ne sia pur troppo dimenticata. Quai sentinelle esposte ai pericoli d' un posto avanzato, essi vegliarono per l' Europa minacciata dalle immense caterve degli Arabi, e, nella loro penisola, come in un vasto campo, erano ognor presti a combattere ed a combattere senza soccorso. La fondazione de' regni cristiani in Ispagna, dall' istante che gl' illustri discendenti de' Goti, forzati a rifuggirsi tra le rupi d' Asturia, uscirono armata mano da quell' asilo, infino al tempo che i Mori furono interamente scacciati di Spagna, tutto questo spazio, io dico, che durò per secoli, è il poema dell' istoria; e n' è pure il miracolo, poichè la totale liberazione del Cristianesimo, ch' era oppresso in quel paese da sì terribile possanza, sembra un' opera condotta dilassù, ed a cui l' uomo non poteva di per sè dar compimento. Un popolo avvezzo a combattere per la propria libertà, dovette affezionarsi con ardore alla religione ch' egli aveva pur dianzi conquistata.

Ogni consolazione del culto era per sì fatti guerrieri una ricompensa del sangue che avevano sparso; ogni chiesa era un trofeo, e i pronipoti di quegli eroi vi rendono ancora solenne omaggio così alla memoria de' loro avi, come alla Divinità. Fedele al suo Dio ed al suo re fino all' estremo sospiro, zelatore inflessibile dell' onore, altiero, ma prosteso innanzi agli altari, grave, moderato, severo, cotale era l' antico Castigliano; quel Castigliano che lavorava a un tempo il suo campo, e non perdeva d' occhio la sua spada.

Più tempo appresso, i re di Spagna fecere lor profitto delle inclinazioni guerresche e dell' animo generoso de' loro sudditi per avere grande autorità in Europa; ma il paese perdette in libertà quanto si guadagnò in possanza. La frodolente e tirannica politica di Filippo II aveva concitato l' odio delle nazioni straniere contro un popolo che non lo meritava; il machiavellismo de' Principi italiani era divenuto il carattere generale de' governi; l' ambizione e lo spirito di raggiro avevano infestate tutte le corti: pur soli i capi contrassero in Ispagna simili vizj, e solo ad essi conviene imputare le religiose persecuzioni, alle quali il popolo in massa non cooperò giammai co' suoi furori. Gli Spagnuoli, convien dirlo, non s' arrogavano d' esaminare i principj de' loro condottieri, o mondani o spirituali, nè mostrarono minor fermezza e valore seguendo le bandiere dell' ambi-

zione, che difendendo l'indipendenza della lor patria. La gloria delle loro armi e un cieco zelo per la religione fece lor velo all'ingiustizia della causa che sostenevano. Imprese fuor d'ogni esempio furono prosperamente eseguite, ed un Mondo scoperto oltre l'oceano ubbidì ad un pugno d'avventurieri. Diversi tratti isolati di crudeltà e d'avarizia macchiarono la gloria dell'eroismo più sperimentato, ma tal corruttela non prese alla nazione. In nessun luogo lo spirito cavalleresco sopravvisse, quanto in Ispagna, all'esistenza politica de' cavalieri; e ancora molto tempo dopo che gli errori di Filippo II ebbero menomato così la felicità come l'influenza politica del suo paese, questo medesimo spirito animò la letteratura spagnuola, e ne contrassegnò l'epoca più florida col suo particolar suggello. Allora si vide rinnovarsi, in mezzo alle cognizioni dell'incivilimento, il più luminoso fenomeno del medio evo: si credettero allora gli Spagnuoli di vivere in quel tempo che i principi ed i grandi signori s'esercitavano nell'arte de' trovatori, cantavano com'essi l'amore e la prodezza, si partivano lietamente per la Terra santa, con la croce in sul petto e l'immagine delle loro belle nel cuore, e andavano in traccia delle più rischiose avventure, inspirati da' più nobili sentimenti; in quel tempo che il re Riccardo cuor di leone faceva risonare colla prode sua mano le corde d'un liuto or sospirando ed ora sciogliendo la voce in amorosi lamenti.

I poeti in Ispagna non erano, come nel resto dell' Europa, o cortigiani, o letterati, od uomini che facessero alcuna professione cittadinesca; ma erano cavalieri, nobili, guerrieri che spendevano la lor vita sotto l'armi. Gli esercizj militari e quelli dello spirito, due glorie, due avvenire, tali erano i loro illustri oggetti. Quindi si vede uno de' più antichi poeti sotto Carlo V, Garcilaso, disceso degli Incas del Perù, passare in Affrica colla fida sua cetra, e morire all' assalto di Tunisi. Quindi il portoghese Camoens, arrolato nella milizia, vola infino all' estremità dell' India sulle tracce del famoso navigatore di cui piglia a cantare le scoperte. Don Alonso d' Ercilla compone la sua Araucana, ora sotto ad una tenda a piè delle Cordigliere, facendo la guerra a' selvaggi ribelli, ora in un deserto fino allora inaccessibile, ora sopra un vascello che fa il giro del globo. Cervantes, con una lunga prigionìa in Algeri e colla perdita d' un braccio, paga l' onore di combattere in qualità di volontario alla battaglia di Lepanto sotto gli stendardi del gran Don Giovanni d' Austria. Lopez de Vega, montato sopra un vascello della flotta invincibile, è testimonio della sua distruzione. Finalmente Calderon fa le campagne di Fiandra e d' Italia, e adempie, in qualità di cavalier di S. Giacomo, i suoi doveri militari, fino a che, entrando nello stato ecclesiastico, fa palese che la religione fu sempre il primo stimolo della sua vita.

Se la religione, l'amore ed il valore accendono il genio romantico, questa poesia, avendo avuto nascimento ed essendosi sviluppata in Ispagna sotto simili auspicj, doveva senza dubbio spiccare altissimo volo. La fantasia degli Spagnuoli, così ardita come le loro gesta, non rifuggiva davanti a nessuna impresa, per aspra che fosse e piena di rischi. Il gusto del popolo pel maraviglioso, anche iperbolico, si era di gran tempo manifestato, come ne fa testimonianza la straordinaria riuscita de' romanzi di cavalleria: ma egli voleva ritrovare ancora questi romanzi sulla scena; ed allorchè poeti, pervenuti al grado più sovrano di coltura morale, si diedero a rifonderli e ad animarli coll'espressione degli affetti e coll'armonia, e così cangiarono favole rozzamente ordite in finzioni aeree e vagamente colorate, risultò dallo stesso contrasto fra la sostanza e la forma un incanto sconosciuto e irresistibile. La nazione spagnuola, che aveva minacciato di conquistare il mondo, si pensò di ritrovar sulle scene un riverbero della sua passata grandezza quando vi mirò comparire in tutta la sua maestosa bellezza il proprio idioma, cui giugneva splendore la pompa ritmica più variata, l'eleganza de' modi più ingegnosi, e quella magnificenza delle immagini e delle metafore che lo rende cotanto singolare. Egli parve che i tesori delle zone lontane fossero stati depositati nel linguaggio siccome in seno della madre patria, e si potè dire della poesia spagnuola ciò che

detto si era di Carlo V, che nel suo impero il sole non tramontava giammai.

Gli stessi drammi di Calderon, i quali pare che vie più s' abbassino al tenore della vita comune, ne cattivano sempre nondimeno per non so qual fantastico incanto, e non si possono chiamar commedie nel sentimento ordinario di questa voce. Ho già fatto vedere che le così dette commedie di Shakespear sono sempre composte di due elementi diversi, voglio dire la parte comica che risiede nella dipintura de' costumi inglesi (poichè l' imitazione burlesca richiede colori locali bene apparenti), e la parte romantica che è trasportata dal poeta in qualche regione meridionale, poichè la terra natìa non gli sembra poetica a bastanza. In Ispagna, per l'opposito, il complesso de' patrj costumi poteva ancora essere colto in un aspetto ideale. Nulla ostava che la commedia presentasse agli spettatori l' immagine della patria, purchè tuttavia non si buttasse unicamente a dipignere l' interno di quella vita domestica sempremai rinchiusa in un cerchio angusto ed uniforme da' bisogni e dalle abituazioni. Le commedie di Calderon finiscono col matrimonio, come quelle degli Antichi; ma quanto non è differente tutto ciò che precede! Nelle commedie antiche si mettono in opera spedienti immoralissimi per soddisfare passioni sensuali o per conseguire un fine da egoista; gli uomini spiano le loro debolezze reciproche e si combattono colle loro forze morali, come

se lottassero colle lor forze fisiche: ne' drammi spagnuoli, per contrario, si vede regnare quell'appassionato ardore che sempre nobilita gli oggetti degli umani desiderj, imperocchè li mette fuor di proporzione con qualsivoglia piacer materiale. Calderon ne mostra i suoi principali personaggi nel bollore della giovanezza, in quell'età che l'uomo si fida arditamente nella vita e insuperbisce de' suoi diletti; ma lo scopo a cui mirano, e pel quale si scordano d'ogni altra cosa, è a' loro occhi uno scopo infinito, una chimera di felicità che non iscambierebbono per nessuna realtà del mondo. L'onore, l'amore, la gelosia sono le macchine di queste commedie. Il giuoco ardito delle passioni più generose forma il tessuto dell'intreccio, nè alcuna volgar malizia vi tramette le sue fila grossolane. L'onore è sempre un principio ideale, poichè si fonda, come già parmi d'aver detto, in quella sublime morale che consacra i principj delle azioni senz' avere riguardo alle false conseguenze. Soltanto coll' aderire alle torte opinioni della società può l'onore alterare la sua nobile essenza e divenire un'arme per la vanità; ma da questa medesima alterazione si veggono trasparire i languidi raggi d'un'idea sublime. Per far comprendere la gelosa schifiltà che Calderon attribuisce al sentimento dell' onore, non posso rinvenire altra immagine che quella dell'ermellino il quale, secondo un' antica tradizione, si rassegna alla morte quand' è inseguìto da'

cacciatori, innanzi che traversare una palude ove macchierebbe i suoi candidi velli. Calderon dà pure alle donne un sentimento d'onore al pari squisito; sentimento che trionfa dell'amore o mantiene accanto ad esso il suo posto. Non poter amare che un uomo irreprensibile, amarlo con perfetta purezza, non soffrire alcun omaggio equivoco, alcuna offesa al più severo decoro, ecco in che fa consistere il poeta l'onor delle donne. Egli impone all'amore il dovere d'un mistero impenetrabile, tanto che un legittimo nodo gli permetta di pubblicamente dichiararsi. Solo il mistero, in fatti, guarentisce l'amore dall'impura mescolanza della vanità, e lo presenta in sembianti d'un sacro voto rinchiuso nell'imo del cuore, e perciò tanto più inviolabile. È ben vero che, secondo questa morale, la scaltrezza e la dissimulazione, severamente vietate dall'onore, sono credute permesse in favor dell'amore; ma egli è costretto d'osservare i più dilicati riguardi allorchè si trova in opposizione con altri doveri, e innanzi tratto con quelli dell'amicizia. La gelosia, questa passione sempre attiva e sovente furiosa, ne' costumi che dipigne Calderon, non ha per oggetto il possesso, come in quelli dell'Oriente: ella piglia ombra delle più lievi commozioni del cuore e de' segni impercettibili che le scoprono. È questo un genere di gelosia nato a ingentilire una passione la quale, da che non n'esclude al tutto un'altra, è alterata nella sua essenza

più nobile e più intima. Alle volte il conflitto di queste diverse forze morali non produce veruno effetto, ed allora lo scioglimento è proprio comico; altre volte ancora sembra che la catastrofe appartenga alla provincia della tragedia, e vedesi l'onore far le parti d'un avverso destino per quelli che non possono obbedire alle severe sue leggi senza distruggere la loro felicità, o senza divenir colpevoli.

Tale è nella sua più grande elevatezza lo spirito del dramma nazionale, che gli stranieri appellarono commedia d'intreccio, o d'intrigo, e che in Ispagna si chiama dall' abito che portano gl' interlocutori, *comedia de capa y espada* (commedia di cappa e spada). La parte burlesca non consiste d'ordinario che nel personaggio del servo buffone, conosciuto sotto il nome di *Gracioso.* Questo servo giova a *parodiare* la parte ideale del dramma, e contraffà, nel modo più spiritoso e più lepido che mai, le passioni esaltate del suo signore. Di rado egli è impiegato attivamente a formare colle sue furberie il nodo dell'intreccio; è il caso che se ne piglia il carico, e se ne sbriga a meraviglia.

Altre opere teatrali sono dette *comedias de figuron:* i loro elementi sono appresso a poco i medesimi, ma si vede comparire una caricatura ben distinta sul dinanzi del quadro. È impossibile il negare il nome di commedie di carattere a parecchi drammi di Calderon; tuttavia

non ci dobbiamo aspettare di rinvenir dipinture finissimamente lumeggiate appresso de' poeti meridionali, a cui un' ardente sensibilità ed una impetuosa fantasia non lasciano nè l' ozio nè la freddezza d' animo che ricerca lo spirito d' osservazione.

Ci sono ancora de' drammi di Calderon ch' egli medesimo chiama *Fiestas* (Feste), perchè destinati a comparir sul teatro della Corte in certe occasioni di solennità. Egli confidava nell' effetto dello spettacolo, de' frequenti cangiamenti di decorazioni, de' prodigi eseguiti sulla scena, e qualche volta ancora della musica; e nondimeno tutti questi accessorj erano considerati sì poco, che Opere poetiche nominar si possono composizioni cosiffatte, giacchè producevano, mediante il solo splendore della poesia, quel genere d'effetto che l'apparato teatrale, la danza e la musica insieme unite producono appunto all' Opera, od al melodramma, se così vogliam dire. Il poeta lasciava quivi spiegare il volo più libero al suo estro; onde è che queste lievi e fantastiche finzioni appena appena radono la terra.

Ma dove i sentimenti di Calderon si manifestano con maggiore abbandono ed energia, è nelle composizioni religiose. Egli non dipigne l' amor terrestre se non che sotto sembianze vaghe e generali, e non parla che la lingua poetica di questa passione. Il suo verace amore è la religione; ella è l' anima dell' anima sua: solamente per essa egli penetra infin negli abissi

de' nostri cuori, e si crederebbe ch' egli abbia tenuto in serbo per quest' unico oggetto le nostre più forti e più intime commozioni. Questo mortale privilegiato s' è tratto fuori dell' oscuro labirinto del dubbio, ed ha trovato un rifugio nell' eccelso asilo della fede. D' ivi, nel seno d' una pace inalterabile, egli contempla e dipigne il procelloso corso della vita. Illuminato da' raggi della religione, egli penetra tutti i misteri dell' umano destino; lo scopo stesso del dolore non è più per esso un enigma, ed ogni lagrima della sventura appare a lui simile alla rugiada de' fiori, la cui minima stilla riflette la luce del cielo. Qualunque si sia l' argomento della sua poesia, essa è un inno di gioja sulla bellezza dell' universo, ed egli celebra con sempre nuova esultazione le maraviglie della natura e quelle dell' arte, come se tutto a un tratto gli si parassero innanzi nella loro primitiva giovinezza e nel loro più luminoso splendore. Alla freschezza delle immagini, alla vivezza de' concetti, si crederebbe esser questo il primo svegliarsi dell' uomo che esce dalle mani del creatore; ma una squisita eloquenza, una maravigliosa scioltezza di favella, e soprattutto l' intima conoscenza delle più recondite correlazioni della natura, svelano uno spirito coltissimo, un' anima inspirata insieme e contemplativa che s' è fatta ricca delle più profonde meditazioni. Quand' egli accosta gli estremi, quando contrappone gli astri ai fiori, ciò che v' ha di più piccolo a ciò che v' ha di

più grande, le sue metafore alludono sempre alla mutua relazione che una comune origine stabilisce fra tutti gli esseri; e quest' armonia incantatrice, questa concordia nell' universo non sembra ella stessa che un riverbero del sempiterno Amore che abbraccia tutto intero il creato.

Calderon viveva e componeva ancora, quando il buon gusto cominciava a degenerare negli altri paesi dell' Europa, e che si andava rapidamente propagando quella epidemia dell' affettazione della maniera e de' giudizj prosaici che divenne sì generale nel secolo XVIII. Ben possiamo tenere questo autore pel Genio della poesia romantica; essa lo aveva dotato di tutte le sue ricchezze, e sembra che, avanti d'involarsi da' nostri sguardi, abbia voluto nelle opere di Calderon, come si pratica in un fuoco artifiziato, riserbare i colori più vivi, la luce più sfolgorante ed i più rapidi razzi, per l' ultima esplosione.

La generazione che successe a Calderon, fu testimonio degli sforzi de' poeti per conservare sulla scena il di lui spirito; ma tutto quanto produsse quell' epoca, non fu che una languida immagine del passato, nè comparve cosa veruna di nuovo o di veramente originale che meriti d' essere citata dopo sì grande scrittore. Più tempo appresso ancora non si vide che sterilità. Si fecero diversi tentativi isolati per rendere la tragedia regolare, cioè a dire per darle la struttura francese; e il dramma declamatorio di

Diderot ebbe pure degl' imitatori. Io lessi una commedia spagnuola che tendeva a raccomandar l'abolizione della tortura: ognuno può figurarsi che allegria debbe risultare da simile scopo. Quegli stessi Spagnuoli che sono infedeli all'antico gusto nazionale, menano gran vampo de' drammi prosaici e moralisti del Moratin; ma non v' è ragione per noi d' andar a cercare in Ispagna ciò che abbiamo di buono a un modo, e a un modo di cattivo in casa nostra. Egli pare tuttavia che la gran massa degli spettatori si sia preservata da questa influenza straniera, poichè, non è molti anni, avendo un bel-l' ingegno di Madrid impreso di ridurre alla regola delle tre unità un dramma di Moreto (*El parecido en la Corte*), grandemente e giustamente ammirato alla rappresentazione, la platea fece un tale schiamazzo, che a sedarla fu d'uopo annunziare il dramma antico pel giorno appresso.

Allorchè circostanze estrinseche, come l' autorità del clero, i freni imposti dalla censura, od il geloso zelo del popolo pel mantenimento degli antichi costumi, allorchè, dico, queste circostanze s' oppongono all' introduzione degli usi che si tengono ne' paesi vicini quai progressi della civiltà, accade sovente che i migliori ingegni diventino ghiotti del frutto vietato, e piglino ammirazione di qualche cattivo genere già dismesso dalla moda nella sua terra natìa. Certe malattie morali sono talmente contagiose

in un secolo, che bisogna averne tanto o quanto partecipato, acciocchè non s' arrischi d' esserne sorpresi in avvenire. Gli Spagnuoli l' hanno avuta a buon mercato. La loro esistenza geografica ha permesso loro di sonnecchiare durante il secolo XVIII;.... e che poteano far di meglio? Se mai la poesia romantica venisse a risvegliarsi nella vecchia Europa o in un nuovo emisfero, si troverebbe indubitabilmente ch' ella sarebbe passata da un felice istinto alla ponderata cognizione delle sue proprie facoltà; gli Spagnuoli ritornerebbero con ragionata stima a ciò che avevano amato per naturale inclinazione, e, senza darsi noja d' una Critica cavillosa, seguirebbero, colla scorta di sicuri principj, le gloriose tracce del maggiore de' lor poeti.

LEZIONE XVII.

Primordj del teatro tedesco. — Giovanni Sachs. — Gryphius. — Epoca di Gottsched. — Cattiva imitazione delle opere francesi. — Lessing, Goethe, Schiller. — Rassegna generale delle opere di questi autori. — Dell' influenza ch' essi hanno esercitata. — Drammi di cavalleria, drammi lagrimosi e quadri di famiglia. — Prospettiva aperta ai poeti tedeschi per l'avvenire.

Il teatro tedesco, nella sua forma più perfetta, è di gran lunga meno antico di tutti quelli onde abbiamo favellato, nè deve quindi recar meraviglia che sia pure men ricco d'opere notevoli.

È poco più d' un mezzo secolo che i Tedeschi, dopo avere attraversato un poco onorifico spazio in materia di spirito e di gusto, hanno incominciato a meglio indirizzare i loro sforzi, e si sono avanzati a passi di gigante nella carriera letteraria; e se l'arte drammatica non è stata da essi coltivata con sì felice riuscita, e ben posso dire con sì vivo zelo, come

gli altri rami della letteratura, è uopo attribuirlo piuttosto a sfavorevoli circostanze, che a difetto d' ingegno.

I rozzi primordj del teatro sono così rimoti in Germania, come negli altri paesi. Il dramma più antico che si possegga stampato, è d' un tal Giovanni Rosenpluet da Norimberga, che viveva intorno alla metà del secolo XV. Due poeti fecondissimi della stessa città, Giovanni Sachs e Ayrer, succedettero appresso di lui non molto dopo. Tra le opere di Giovanni Sachs si trova una quantità di tragedie, di commedie, di burlette carnevalesche, di farse, di storie dialogizzate sopra argomenti sacri o profani, nelle quali un araldo recita sempre il prologo e l' epilogo. Tutte queste cose venivano rappresentate, per quanto sembra, non da commedianti, ma da onesti cittadini che senza scuola veruna si pigliavano questo innocente diletto. Così le burlette carnevalesche, come le farse, sono un po' vive; bene spesso vi regna un' allegria che sente di mattezza e di stravaganza, e l' inspirazione gioviale sorpassa i confini della realtà. Un tal genere è pieno inoltre di schiettezza, e qualunque involtura n' è messa in bando. Tutti i personaggi, cominciando dal Padre eterno, dicono alla libera ciò che hanno in petto e ciò che vengono a fare. Noi potremmo paragonarli a quelle figure de' nostri quadri antichi, che portano in bocca certe liste di carta scritta, e che non hanno bisogno di farsi conoscere per

via de' loro atti o della espressione de' volti. Cosiffatti componimenti si rassomigliano molto, in quanto alla forma, a quelli che altrove furono detti *moralità* o *misteri*, e spesso vi si trovano de' personaggi allegorici. Il disegno di queste produzioni d' un' arte ancor nell' infanzia è debolmente condotto, ma non è deforme, e se si fosse continuato a tener quella via, forse che il teatro avrebbe presa una fisonomia più originale e meglio rilevata di quella che mostrò nel secolo XVII.

In sul principio di quel medesimo secolo, la poesia abbandonò il cerchio cittadinesco in cui s' era gran pezzo rinchiusa, e fu di nuovo coltivata dagli eruditi. Opiz, che può tenersi per colui che le diede una forma novella, aveva tradotto in versi alcune tragedie antiche e imitato le pastorali degl' Italiani; ma ignoro se le sue composizioni fossero destinate pel teatro. Dietro a lui successe Andrea Gryphius, il più antico de' nostri autori che si possano chiamare drammatici. Gryphius possedeva nel suo genere cognizioni vastissime, siccome ne fanno fede le sue imitazioni e traduzioni. Abbiamo di questo scrittore un dramma tolto dal francese, un altro dall' italiano, la traduzione d' una tragedia di Vondel, autore olandese, e finalmente una farsa (*Peter Sequens*), che è un' amplificazione della tragedia burlesca di *Piramo e Tisbe* nel *Sogno d' una notte di state* di Shakespear. Si noti che a quel tempo Shakespear era ancora

pochissimo conosciuto fuor d' Inghilterra. Il dotto Morhof, che scriveva intorno alla fine del secolo XVII, confessa di non aver letto le sue opere, sebbene conosca ottimamente quelle di Ben Johnson. Verso la metà del secolo scorso, uno scrittore allora riputatissimo, e che di fatto non manca di merito, instituì con tutta la serietà possibile un paragone fra Shakespear e Andrea Gryphius. La loro simiglianza consisteva senza dubbio a' suoi occhi nel vedere che Gryphius ama di far comparire degli spettri. Egli pare che Gryphius abbia preso spezialmente per modello l' olandese Vondel, autore che gode ancora, sotto il nome del gran Vondel, somma riputazione fra' suoi compatriotti, laddove lo scrittore tedesco è caduto in obblivione. Il ritmo ch' egli usa, è sgraziatamente il verso alessandrino; ma la forma de' suoi drammi non è per altro così ristretta come quella de' drammi francesi, il luogo della scena si muta alcuna volta, e gl' intermedj musicali e in parte allegorici hanno qualche riscontro colle *Maschere* degl' Inglesi. Ad ogni modo, Gryphius mostra poca cognizione del teatro, nè trovo che le sue composizioni si sieno mai rappresentate. Le tragedie di Lohenstein, il Marini della nostra letteratura, si rassomigliano per lo scompartimento a quelle di Gryphius; ma, lasciando stare gli altri difetti, sono di tal lunghezza, che per ciò solo ne sarebbe impossibile la rappresentazione.

Lo stato dell'arte drammatica in Germania, sul finire del secolo XVII e per qualche tratto del secolo appresso, fu non meno meschino di quello degli altri rami letterarj. Certi poetuzzi erranti e non so che castelli da burattini erano i soli attori ed i soli teatri che ancora vi si conoscessero. Per giudicar da qual punto ci siamo partiti, basta il pensare che Gottsched ha nome d'essere stato il ristauratore delle lettere alemanne; Gottsched i cui scritti somigliano a quegli insipidi beveroni destinati ad infermi che si crede non ne poter sopportare d'altra qualità, e che gl' indeboliscono ancor più. Egli s'acconciò con una donna chiamata Neuber, direttrice d'una compagnia di commedianti a Lipsia; ed ambedue di concerto si disfecero d'Arlecchino e lo seppellirono con gran trionfo. Voglio ben concedere che l'Arlecchino, come lo vediamo ancora ne' burattini, poteva non essere rappresentato all'improvviso con tutta la finezza e la convenienza possibile; ma Arlecchino è ben più spiritoso che Gottsched; Arlecchino, personaggio allegorico, non può mai perire; e quand'altri crede d'essersene liberato, eccolo apparir di nuovo alla sprovvista ne' personaggi che sembrerebbero i più serj.

Gottsched e la sua scuola volevano rendere il teatro regolare, e l'inondarono di traduzioni dal francese così fredde e così dilavate, ch'è una pietà a vederle. Nulladimeno, alcuni spiriti

più gentili si diedero a coltivar l' arte drammatica, ma in vece d'opere originali non produssero che mediocri imitazioni. L' autorità del gusto francese era tale, che si ponevano le mani tanto sopra ciò che v' era di più ammanierato ne' modelli, quanto sopra ciò che v' era di migliore, senza distinzione alcuna e con egual piacere. Così Gellert compose delle pastorali secondo pessimi esemplari, e fece comparire in sulla scena certi pastori e certe pastorelle color di rosa e verdeporro, che si dicevano fagiolate e frascherie da bamboli.

Oltre alle commedie francesi in versi tedeschi, si rappresentarono con grande riuscita alcuni drammi tradotti dal danese, di Holdberg. Questo scrittore ha certamente assai merito. Trovasi una perfetta naturalezza nelle sue imitazioni locali, ed una profonda verità nelle dipinture delle stravaganze, della follìa e della stupidezza; la sua maniera di disegnare i caratteri e le situazioni non manca di forza comica, ma egli ha poca inventiva per annodare un intreccio, e tutto è menato troppo in lungo nelle sue composizioni. I Danesi fanno gran conto delle sue facezie, e dicono che sono piene d' arguzia nell' originale; ma, tuttochè possa essere naturalissimo, fra la classe che dipigne Holdberg, il venire a parole e dalle parole a' fatti e ficcarsi l' un l' altro addosso col bastone, la volgarità delle sue commedie offende il nostro gusto presente. Tuttavia si

cercò, non ha guari, di rimetterle sulla scena, ma fu senza profitto. Siccome il loro merito principale consiste nella caricatura de' caratteri, sarebbe mestieri d'attori peritissimi per farle spiccare. Esistono pure diverse commedie di Gellert e d' Elia Schlegel, nelle quali si dipingono i costumi de' loro tempi, e che sarebbero degne di qualche stima se non avessero il difetto di trasportare sul teatro la noja che t'arrecano, nella vita reale, la balordaggine e la stupidità ch'elle imitano.

Elia Schlegel e poscia Cronegk e Weisse furono i primi che fecero prova di dare la forma francese alle loro proprie invenzioni. Io non so se queste tragedie, tradotte in bei versi francesi, conserverebbero tutto il gelo che hanno in tedesco, ma certo è che a noi riesce insopportabile il leggere versi d'un metro così lungo, e che non hanno quasi alcun vantaggio dalla prosa più scipita. Soltanto appresso l'epoca di cui favelliamo, fu creata in Germania la vera espressione poetica. Gli alessandrini, che in veruna lingua non sono un metro felice, hanno in tedesco una durezza ed una stucchevolezza senza pari. Ancor molto tempo dopo che la nostra poesia ebbe cominciato a prendere un volo più alto, Gotter fece nelle sue traduzioni di tragedie francesi un ultimo tentativo per adattare il verso alessandrino alla nostra locuzione tragica, ma dimostrò appunto con questo esempio che dovevamo dismetterlo per sempre; ciò

dico nella tragedia, poichè sì fatto metro riesce, in quella vece, stupendo per la parodìa. Esso imita a meraviglia l' affettazione dell' enfasi, nè si potrebbe a bastanza raccomandarne l' uso nelle commediole burlesche. Nel rimanente, queste prime tragedie modellate alla francese, per qualunque applauso abbiano ottenuto un tratto, ben mostrano quanto poco si doveva sperare dall' arte drammatica nell' angusto cammino della servile imitazione. Una forma già per sè stessa limitata può nondimeno avere quel genere di bellezza e d' espressione che le è proprio, allorchè è stata così stabilita dal gusto nazionale; ma, introdotta per forza in altri paesi, ella non è più che un abito troppo stretto che impedisce tutti i movimenti naturali.

Alcune opere francesi d' ogni maniera, diverse commedie danesi di Holdberg, e più tardi una mano di commedie italiane di Goldoni, il tutto mal recato in tedesco, con un piccol novero di fiacche imitazioni che aspiravano al vanto d' originalità, ecco ciò che formava il repertorio della nostra scena, quando alla per fine apparvero successivamente Lessing, Goethe e Schiller, e il teatro tedesco uscì della sua lunga mediocrità.

Egli è il vero che Lessing pagò un tributo al tempo in cui vivea, colle sue prime produzioni drammatiche. Le commedie di sua gioventù sono insignificanti anzi che no, e per ancora

non danno segno di quell' esimio spirito che ha fatto epoca in tanti generi. Da prima egli abbozzò certe tragedie secondo le regole francesi, e, quantunque ne avesse già posto alcune scene in versi alessandrini, non furono però mai terminate. Pare ch' egli non avesse alcuna facilità per questa maniera di verso sforzata. Anche la *Sara Sampson* è una tragedia urbana, un dramma snervato e piangoloso che Lessing fece senza dubbio proponendosi a modello il *Mercadante di Londra*. Le relazioni di questo scrittore con una compagnia di commedianti a Lipsia, non meno che un Giornale ebdomadario sull' arte drammatica ch'egli intraprese nel 1767, gli porsero occasione d' occuparsi intorno alla Critica teatrale, ove diè saggio di molto spirito e di molta perspicacia. Egli impugnò, con un vigore quasi temerario, diverse opinioni ammesse allora comunemente, e uscì vittorioso delle battaglie che diede a quell' autorità del gusto francese a cui mal nostro grado altri ne avea fatti ligi. I buoni successi di Lessing furono tali, che tostamente si videro sparire da' nostri teatri e le traduzioni di tragedie francesi e le opere tedesche della medesima fatta. Egli fu il primo che parlò di Shakespear con ammirazione, e ne preparò il trionfo sulla nostra scena. Nulladimeno Lessing credeva nell' infallibilità d' Aristotile; e questa superstizione, giunta all' influenza ch'ebbero sull' animo suo le scritture di Diderot,

introdusse un singolar miscuglio nella sua teorica. Ei mal conobbe i diritti dell' imitazione poetica quando sostenne che il dialogo, non meno che l'altre parti della composizione drammatica, doveva essere per appunto copiato dalla natura, come se un' esatta imitazione della realtà fosse da desiderare, non che possibile, nelle belle arti. Egli aveva ragione di voler bandire gli alessandrini dalla tragedia tedesca, ma aveva il torto di cercar d'escludere da essa qual verso si sia. Le intenzioni di Lessing furono però troppo bene adempiute per questa parte, ed egli è cagione che i nostri attori abbiano talmente negletta l'arte d' imparare e recitar versi, che di presente durano grande fatica ad avvezzarvisi di nuovo. Egli è ancora la cagione indiretta di quella bassa trivialità, decorata del nome di naturalezza, attualmente in gran pregio fra' nostri scrittori drammatici, poichè l' obbligo di scrivere in verso avrebbe loro imposto un utilissimo freno.

Lessing, per sua propria confessione, non era poeta, ed anzi solamente in età matura egli prese a comporre, non senza stento, alcune opere drammatiche. *Mina di Barnhelm* è una vera commedia sparsa di sal comico assai fino: in quanto alla forma, ella si tiene di mezzo fra il genere francese e il genere inglese, ma ciò che vi domina è lo spirito tedesco, tanto nell' invenzione del soggetto, quanto nella

imitazione de' costumi; anzi, tutto indica in essa un luogo determinato, e le allusioni a differenti circostanze del momento (quello che tenne dietro alla guerra de' sette anni) contribuirono senza fallo al prospero successo di tale produzione. Vero è che i sentimenti serj sono espressi in un modo alquanto affettato e lezioso, e lo stato dei due amanti resta così indeciso, che si pena a considerarlo; ma le figure comiche, a ricontro, sono disegnate con molto brio, ed hanno tutta la fisonomia tedesca.

L' *Emilia Galotti* eccitò, senza che troppo forse lo meritasse, più grande ammirazione ancora, che la *Mina di Barnhelm*. L' orditura, in vero, è più ponderata, e maggior diligenza si vede nella composizione; ma la *Mina* corrisponde meglio all' idea di commedia che non l' *Emilia* a quella di tragedia. La teorica di Lessing doveva naturalmente avere sopra un genere mezzo prosaico un' influenza assai meno svantaggiosa che sopra la finzione, la quale cade a terra quando non ispiega un volo altissimo. Egli aveva troppo imparato a conoscere il mondo per avere a ripigliare quella maniera di predica piangolosa che regna nella *Sara Sampson*; il suo buono spirito lo preservò eziandio, non ostante la sua grande stima per Diderot, da quell' enfasi declamatoria, la cui maggiore energia consiste in punti ammirativi e punti sospensivi. Ma poi ch' egli sbandiva dal dialogo qualunque volo poetico, non poteva

scansare un difetto senza incorrere in un altro. Egli adunque trasportò sul terreno tragico quella fredda e sottile osservazione che si pertiene al dominio della commedia. Le passioni nell' *Emilia Galotti* sono piuttosto caratterizzate con finezza e sagacità, che espresse con calore. Era opinione di Lessing che l'arte drammatica operi con tanto più forza, quanto meglio le riesce di presentare una copia, esatta fino all'illusione, di ciò ch'è più vicino a noi e di ciò che più conosciamo. Secondo questa idea, egli s' appropriò un gran fatto istorico, indelebilmente scolpito nella memoria degli uomini, terribile esempio dell' aspra virtù de' Romani, e trasportò nell' Europa moderna, tal quale la conosciamo, l' uccisione di Virginia per mano di suo padre. Virginia è diventata una contessa Galotti, Virginio un conte Odoardo, Appio Claudio un principe italiano, e il vile mezzano d' Appio s' è trasfigurato in ciamberlano. L' *Emilia Galotti* non è, propriamente parlando, una tragedia urbana, ma sì bene una tragedia di Corte, uno stile del bel mondo. In essa, così come in parecchie commedie francesi, non si può uscire della spada al fianco e del cappello sotto il braccio. Parve a Lessing di poter traspiantare l' inesorabile dispotismo dei Decenviri nell' oscuro circolo del principato di Massa e Carrara. Ma in quella guisa che si esce ben tosto da questo piccolo territorio, così l' immaginazione si sottrae facilmente

agli sforzati presupposti in che si fonda la catastrofe. Il visibile studio di dar ragione di tutto provoca un rigoroso esame; e siccome la mente non è distratta in questo dramma da verun prestigio poetico, la sconvenienza fondamentale del soggetto coi costumi non può fuggire gli altrui sguardi, ad onta del raro intendimento che ne ha regolate tutte le combinazioni.

È cosa curiosa il vedere che, fra tutti i drammi di Lessing, il più conforme alle vere regole dell' arte è l' ultimo, *Nathan il saggio*, ch' egli non compose se non per altro, a detta sua, fuorchè per fare un bel tiro a' Teologi, ed allorchè il suo zelo per dar perfezionamento al teatro tedesco s' era già molto raffreddo. Egli adattò un racconto notevolissimo del Boccaccio (18) ad un soggetto d' invenzione, il quale, comechè sia d' un genere fantastico, non è però inverisimile, considerato il tempo ov' egli colloca la sua favola. I personaggi immaginarj sono aggruppati intorno ad un vero eroe, il gran Saladino; e tutto è conforme all' istoria. La crociata è il fondo del quadro. Gerusalemme è il luogo della scena, e tutte le nazioni differenti che marciano sotto i vessilli della religione e che s' incontrano in Oriente, danno alla composizione un colorito romanticissimo. L' effetto riceve ancora molto risalto dal contrasto ardito, ma vaghissimo, d' un cosiffatto soggetto co' pensieri che il poeta

s' ha pigliato l' arbitrio di profondere in favore del suo scopo filosofico, benchè fossero alieni dal secolo XII. Egli ritorna in questo lavoro a far uso del verso; ma però dello iambico senza rima, e non di quegli alessandrini che con tanta ragione egli ha posti in bando del nostro dramma serio. I versi del *Nathan il saggio* sono duri e trascurati, ma pure proporzionatissimi allo spirito del dialogo; e si vedrà quanto sia vantaggiosa l' influenza del ritmo, paragonando lo stile di quest' opera con quello delle tragedie in prosa di Lessing. Se l' autore non si fosse tanto aguzzato di dire quelle verità generali che raffreddano sempre l' attenzione, se avesse impresso all' azione un moto più celere, questo dramma avrebbe avuto tutte le parti da piacere in sulle scene. Tuttochè Lessing fosse uno spirito affatto indipendente, egli aveva ricevuto dal suo secolo alcuni de' suoi primi principj drammatici; onde è che l' opera nella quale se ne dilungò maggiormente, ebbe assai meno imitatori che le altre, e soprattutto che l' *Emilia Galotti*. Tra le composizioni a cui servì di modello quest' ultima tragedia, citerò particolarmente il *Giulio di Taranto*.

Engel vuol essere considerato qual discepolo di Lessing. I piccoli lavori teatrali in cui seguì la maniera del suo maestro, sono cose di nessuna stima; ma l' opera sua sulla *Mimica*, o sia l' Arte della pantomima, mostra a che

termine conduce la teorica di Lessing. Questo libro contiene molti ed utili precetti elementari, ma il difetto principale dell'autore è il credere d'avere esausto il suo soggetto trattando dell'espressione delle passioni, e il non fare pur motto di quella de' caratteri; inoltre, quando parla dell'arte del commediante, egli non determina la differenza fondamentale fra la tragedia e la commedia. È quindi facile indovinare, senza più, ch' egli non avrà ammesso l'ideale nè dell' una nè dell'altra (*), e che solo richiederà dagli attori una semplice copia della natura.

Più m' avvicino a' tempi presenti, più domando che mi sia permesso di tenermi a considerazioni generali e di non giudicare a parte a parte le opere di scrittori viventi che sono stati quasi tutti o miei amici o miei avversarj. Oserò nondimeno parlar di Goethe e di Schiller, di questi due uomini di cui si gloria la Germania, e coi quali, nella familiarità della

(1) Engel afferma in particolare che, siccome lo stile d' Euripide, l' ultimo e a suo giudizio il più perfetto de' Tragici greci, ha meno entusiasmo poetico che quello de' suoi predecessori, è da presumere che se i Greci avessero fatto nell' arte un passo di più, avrebbero interamente dismesso i versi. Vedete fino a qual punto abbia Engel mal conosciuto lo spirito dell' arti della Grecia. Lo stile delle tragedie d'Euripide, appunto perchè mirava d' accostarsi a quello della vita comune, annunziava la decadenza della tragedia. Ma i Greci non poterono mai risolversi, anche nella commedia, a far uso della prosa.

conversazione ho sovente comunicato le mie idee sull' arte drammatica, e ne parlerò con quella schiettezza che meritano i loro nobili sforzi e le loro mire disinteressate. Gli errori che certe false opinioni inevitabili fecero ad entrambi commettere in sul principio della loro carriera, sono di già dimenticati, o saranno in brieve: ma l' opere loro, all' incontro, rimarranno; e queste opere hanno già posto per noi i fondamenti d' una scuola patria e stabilita sui veri principj dell' arte.

Goethe non aveva prima difeso, nel *Werther*, i diritti del sentimento contra l' oppressione delle prerogative sociali, che protestò col fatto, nel *Goetz di Berlichingen*, contro il giogo delle regole arbitrarie a cui si era voluto sottomettere l' arte drammatica. Quest' opera non è da tenersi per una imitazione di Shakespear, ma per una produzione originale inspirata da analoghi sentimenti ad un genio egualmente creatore. Goethe adottò, con maggiore ardimento ancora che Lessing, il principio della naturalezza nel dialogo; imperciocchè, oltre all' avere escluso il verso e qualunque ornamento un po' rilevato, egli si sciolse eziandio dalle leggi che s' impone ogni autore quando mette in iscrittura il linguaggio della conversazione. Egli non ammette nel suo dire alcuna circonlocuzione poetica, e vuole che l' imitazione sia la cosa stessa. Così adoperando, egli ne fece sentire lo stile d' un secolo remoto in

guisa da illudere quegli almeno che non hanno studiato ne' monumenti dell' istoria il sermone de' nostri maggiori. Egli presenta l'antica cordialità tedesca nell' aspetto più commovente, e produce grande impressione per via di situazioni indicate con pochi colpi. Il complesso dell' opera ha un senso istorico profondissimo, come quella che dipigne il conflitto fra lo spirito d' un secolo che finisce e quello d' un secolo che incomincia, e ne mostra il passaggio della indipendente rozzezza alla pieghevole docilità. Pare che il poeta non abbia pensato alla rappresentazione in componendo questo dramma, e sembra anzi che in tutto l' orgoglio della gioventù gli piaccia di sfidare il teatro ed i suoi deboli mezzi d' illusione.

In generale, ciò che Goethe vuole nelle sue opere, è di far parlare il proprio genio, ed arrecare nuovi principj di vita in mezzo al secolo in cui vive. Qualunque forma torna a lui bene per questo scopo, contuttochè più spesso egli preferisca la forma drammatica. Nondimeno egli s' è mostrato zelante del teatro, allorchè, tendendo a sostenerlo, secondò il gusto dominante e le abituatezze del popolo. Così, per esempio, egli compose il *Clavigo*, tragedia urbana alla maniera di Lessing. Oltre a' difetti del genere, questo dramma ne ha uno tutto proprio, ed è che il quinto atto non s' accorda cogli altri. Sembra che Goethe si sia da principio attenuto semplicemente al racconto di

Beaumarchais, e che v' abbia quindi aggiunta una catastrofe di sua invenzione. Dove si noti fino a qual segno questa catastrofe rammenti i funerali d'Ofelia e l'incontro d'Amleto e di Laerte sulla sua tomba, si comprenderà ancor più quanto essa debba contrastare, per lo stile e pel colorito, col principio del dramma. Nella tragedia intitolata *Stella*, Goethe fece della storia del conte di Gleichen ciò che Lessing aveva fatto di quella di Virginia, ma con riuscita ancor peggiore. Ciascun tratto relativo al tempo delle crociate è commovente, naturale ed anche edificante, ma *Stella* non può che lusingare la debolezza sentimentale de' cuori ammolliti.

In processo di tempo, Goethe cercò di conciliare le sue mire particolari colle forme drammatiche usitate; forme di cui trascorse quasi tutti i generi differenti, anche i più subalterni, ne' suoi diversi tentativi. Egli impresse alla sua *Ifigenia* il carattere dell'antica Grecia, quale almeno ei l'aveva inteso, per rispetto alla dignità ideale, alla calma ed alla semplicità. La poesia del suo dramma intitolato il *Tasso* è pura egualmente, limpida e nobilmente elegante. Egli diede un interesse universale ad un aneddoto storico, col far risaltare il contrasto fra la vita cortigianesca ed i sentimenti d' un poeta. Il *Conte d'Egmont* è pure un dramma storico e romantico, il cui stile sembra che ondeggi fra l' antica maniera dello stesso Goethe e quella di Shakespear.

Erwin ed Elmira, al pari che *Claudina e Villabella*, sono piccoli melodrammi sì lievi ed aerei, che l' accompagnamento musicale e la rappresentazione teatrale correvano rischio di renderli pesanti e prosaici. Nel *Tasso*, lo stile nobile e sostenuto del dialogo si avvicenda alcuna volta coi canti più melodiosi della poesia. *Jery e Bately* è un leggiadrissimo quadro della natura con figure ed abiti svizzeri: questo dramma può essere paragonato per lo spirito e per la forma alle migliori Opere per musica francesi. *L' allegria, l' astuzia e la vendetta*, per lo contrario, è un' Opera buffa piena di lazzi italiani. Vedesi negli *Amanti colpevoli* una commedia cittadinesca, in versi rimati, conforme alle regole francesi. Goethe spinse l'umiltà sua fino al continuare un piccolo dramma di Florian, e l' imparzialità del gusto fino al tradurre pel teatro tedesco alcune tragedie di Voltaire. La dizione di Goethe è sempre bella e sonora; ma, come traduzioni, non possiamo lodar gran fatto le opere citate di sopra. Se Goethe fosse meglio riuscito in questo genere, ci dovremmo dolere d' un successo troppo inferiore alla sua gloria. Non fa di mestieri aver presente alla memoria tutta la Drammaturgia di Lessing, per desiderare che si sbandiscano dal teatro tedesco certe produzioni che non vi possono avere effetto, e torna meglio ricordarsi della eccellente parodia che fece lo

stesso Goethe di tutta la tragedia francese, imitando alcune scene dell' *Ester*.

Goethe motteggiò ancora in un modo originalissimo i suoi propri imitatori in un dramma intitolato *Il trionfo della sensibilità*. Il comico arbitrario che vi regna e le inventive simboliche ne rammentano Aristofane, ma è un Aristofane castigato e ammesso alla Corte. Molto tempo addietro, Goethe s' era divertito ad appropriarsi lo stile e la maniera del nostro vecchio Giovanni Sachs. Ma di mezzo a tutte le sue metamorfosi pur sempre si ravvisa quel genio poetico, pieno di forza e d'indipendenza, a cui possiamo applicare ciò che Omero e Virgilio dissero di Proteo:

Omnia transformat se se in miracula rerum,
Ignemque, horribilemque feram, fluviumque liquentem.

Il primo schizzo del *Faust* appartiene all' epoca della giovinezza di Goethe; ma questo dramma, anche dopo l' avergli dato nuova forma, è sempre rimasto un frammento, e forse la natura di questa mirabile produzione non permetteva ch'ella fosse mai altra cosa. È difficile a dire ciò che rechi maggior meraviglia, o l' altezza fuor d' ogni veduta a cui si leva il poeta, o la profondità dell' abisso ch' egli apre tutto a un tratto innanzi a' nostri sguardi. Ma non è qui luogo d'apprezzare questo laberinto

del pensiero, questa prodigiosa e illimitata concezione della mente che pertiene in modo sì peculiare a Goethe, e solo dobbiam noi considerar quest' opera nell' aspetto drammatico.

La maravigliosa tradizione di Faust è per sè stessa un soggetto sommamente teatrale, e l'idea di farne un dramma fu suggerita a Lessing (*) e quindi a Goethe da un' operetta da burattini, meschina per ogni conto, e che tuttavia non mancava d'interesse. Goethe, componendo il suo *Faust*, si è fedelmente conformato per alcune parti alla tradizione, laddove per altre parti se n' è dipartito assolutamente, e sempre egli esce a bello studio e per ogni verso da' limiti della imitazione teatrale. Parecchie scene sono o dipinture senza movimento dello stato d'animo di Faust, o sviluppamenti de' suoi pensieri sulla insufficienza delle doti dell' uomo e sulla vanità del sapere: altre scene, piene di spirito e di senno, non sono intrecciate col tessuto dell' azione, e appajono del tutto arbitrarie. Alcune, l' idea delle quali è drammatica più che mai, non offrono che leggieri abbozzi; sono squarci staccati senza capo e senza

(*) Lessing pubblicò sola una scena del suo dramma, quella in cui Faust evoca gli Spiriti maligni, a fine di prenderne il più lesto a' suoi servigi. Questa scena è cavata esattamente dall' antico dramma intitolato *Infelix prudentia*, *o sia il Dottor Gio. Faust*. Tuttavia si era già composto in Inghilterra un dramma di Faust che sgraziatamente non si trova nella raccolta di Dodley.

fine, dove il poeta scopre a' nostri occhi una stupenda prospettiva, con animo di lasciar tosto cader di nuovo la tenda. Questa incoerenza sembra totalmente contraria all' essenza d' una finzione drammatica che deve rapire a sè gli animi quand' è rappresentata. In una buona composizione teatrale, conviene che le singule parti sieno formate per l' uso del tutto, e che ciascuna scena abbia, per via di dire, la sua esposizione, il suo intreccio ed il suo scioglimento. Non è dubbio che Goethe poteva disporre a sua voglia de' grandi effetti della scena, e che soltanto li sagrificò a mire più vaste, come lo provano, in questo medesimo dramma, varie situazioni fortissime, non pochi momenti di vivissimo interesse, e più scene patetiche che squarciano l' anima. Il poeta si rivolge all' immaginativa degli spettatori, la invita, o dirò meglio, la sforza a crear de' fondi di quadri mobili che facciano risaltare i suoi gruppi fuggitivi, e, facendo giocare le facoltà attive dell' anima, produce quello che l' arte umana non potrebbe mai eseguire. Per rappresentare il *Faust* converrebbe possedere la verga magica di Faust medesimo. Ma, comechè si debba lasciare interamente da banda l' idea della scena, v' è da imparare più che mai, per quanto spetta all' arte drammatica, studiando il disegno e l'esecuzione di questo lavoro straordinario. In un prologo, appiccatovi probabilmente a opera fornita, il poeta dichiara com' egli non può,

restando fedele al suo genio, andare a' versi della folla degli spettatori, e pare che s' accommiati dal teatro.

Da quanto abbiam detto sarebbe possibile il sostenere che Goethe è dotato di talento drammatico, anzichè pratico nell' arte della scena. Egli conosce i delicati sviluppi delle intime passioni, ma non imprime un moto rapido agli avvenimenti esterni: forse che le grazie e l'amenità, privilegio di quella sua mente tutta armonìa, gl' impedirono il rintracciare effetti popolareschi e tumultuosi. L'*Ifigenia in Tauride* ha maggiore corrispondenza collo spirito della Grecia, che altr' opera veruna de' Moderni; ma ella è piuttosto il riflesso e l' eco d' una greca tragedia, che una tragedia greca veramente. Le terribili catastrofi anteriori all' azione sono tenute lontano come una semplice rimembranza, e tutte le gagliarde impressioni si vanno insensibilmente scemando nel fondo dell' anima. Fra tutti i drammi di Goethe, il *Conte d' Egmont* è quello che eccita le più violente perturbazioni, e quivi le passioni hanno la più patetica energia; ma, alla fine, questa tragedia abbandona il mondo reale, e s' innalza ad una regione puramente ideale.

Poichè dunque Goethe non s' è lasciato guidare nella sua carriera fuorchè dal bisogno di dar l' espressione più pura all' inspirazione del suo genio, e ch' egli non usò l'arte drammatica se non come un esercizio delle sue grandi facoltà

intellettuali, è facile il comprendere com' egli non abbia avuto sulla costituzione del nostro teatro quella decisiva influenza che vi avrebbe esercitata se vi si fosse più immediatamente e più assolutamente dedicato.

Era appena comparso Goethe, che altri s'arrischiò d' introdurre Shakespear sulla nostra scena. L' effetto ne fu portentoso, varj attori ancora viventi acquistarono una gloria di nuovo genere, e Schrœder aggiunse per avventura, in alcuni de' principali personaggi tragici o comici di Shakespear, a quel medesimo grado di perfezione che rendette Garrick l'idolo del popolo inglese. Contuttociò, certe traduzioni languide e prosastiche, il più smozzicate fuor di misura, o sfigurate da mille alterazioni, non potevano dare che un' idea molto imperfetta di Shakespear. Fino ad un certo segno, è vero, si era colto ciò che risguarda le situazioni ed i caratteri isolati, ma non mai lo spirito generale della composizione.

In questo mezzo sorse Schiller, poeta egualmente dotato della facoltà d' operar fortemente sul comune del popolo e sugli spiriti illuminati. Nondimeno il suo genio indipendente si lasciò alla prima signoreggiare dall' esempio. Vero è ch' egli era ancora giovanissimo e assai di lungi dal conoscere il mondo cui voleva dipignere, quando compose le sue prime opere teatrali. Il perchè vi si trova manifestamente il carattere

delle più antiche produzioni di Goethe e di Lessing, o la pretesa maniera di Shakespear.

Di qui ebbero origine le opere giovanili di Schiller, i *Masnadieri*, *Amore e Raggiro*, ed il *Conte de' Fieschi*. Nondimeno i *Masnadieri*, dramma non meno terribile che stravagante, produsse tale effetto, che varj giovani entusiasti ne impazzirono. Non è possibile di non riconoscere in questo lavoro una cattiva imitazione di Shakespear. Franz Moor è un Riccardo III volgare, a cui non dà rilievo nessuna delle qualità del suo modello, e l' orrore ch' egli inspira non è temperato dall'ammirazione. *Amore e Raggiro* è un dramma sentimentale fino all' esagerazione, più atto a tormentare lo spettatore con impressioni penose, che a commoverlo profondamente. Il *Conte de' Fieschi* poi è di tutti questi drammi il più cattivo in quanto al disegno, e il più debole in quanto all' effetto.

Un così bello ingegno non poteva lungamente smarrirsi per questi falsi sentieri; Schiller non si lasciò acciecare da successi che sarebbero stati scusa a qualunque altro. Egli s' avvide del pericolo della rozzezza e di quella presontuosa arroganza che non riconosce alcun freno, nè si assoggetta ad alcuna regola, e attese con sommo zelo ed anzi con una specie di passione a dar convenevole pulitura e finimento a' suoi lavori. Il *Don Carlos* è quello che determina quest' epoca della sua vita: ma, sebbene vi si

ravvisi molta profondità ne' caratteri, ancor traspariscono dalle forme, comechè più scelte, le tracce d'una esagerazione enfatica. Le situazioni sono forti e patetiche, ma v' è ne' motivi una tal sottigliezza, che l'intreccio ne riesce confuso. L' autore fa sì grande stima de' suoi pensieri sull' umana natura, che gli enuncia co' proprj termini, in vece di esprimerli soltanto per via del corso degli avvenimenti. Di qui risulta che le dissertazioni de' personaggi allungano il dramma in guisa da farlo interamente uscire de' limiti prescritti alla rappresentazione.

Diversi studi filosofici e storici ritolsero Schiller per alcun tempo alla carriera teatrale, ma non istette guari che vi rientrò meglio disposto. Il suo spirito si era arricchito, il suo giudizio era divenuto maturo, e le nuove cognizioni ch' egli s' aveva acquistate, gli furono lume e scorta a studiare l' oggetto ed i mezzi dell' arte. Egli si volse al genere della tragedia storica, e procacciò soprattutto di spogliarsi della sua natura individuale, a fine di penetrar profondamente in quella del suo subbietto, e di dare alla sua imitazione una perfetta verità. Nel *Wallenstein* egli s' industriò con tanto scrupolo di riprodurre fedelmente la storia, che non gli riuscì di domare abbastanza la sua materia; ed un avvenimento che ben poteva non occupar grande spazio, s' ingrandì fra sue mani a segno ch'egli ne cavò due drammi ed una introduzione a guisa di prologo. In questo lavoro egli s' accosta molto

alle forme di Shakespear, salvochè procura di ristrignere i cambiamenti di tempo e di luogo, a fine di non aver troppo a richiedere dall'immaginazione degli spettatori. Egli sostiene pure il suo stile in una dignità tragica più continua, e non introduce verun personaggio subalterno, che non gli dia una certa nobiltà nel linguaggio. Questo principio ha condotto Schiller a mettere nel prologo tutte le scene di soldati, laddove Shakespear empie di vita e di naturalezza i suoi drammi storici dipingendo lo spirito dell' esercito mediante la parte attiva ch' ei gli fa prendere ne' pubblici avvenimenti. L' amore di Tecla e di Piccolomini non è forse che un episodio, il quale porta inoltre l' impronta de' costumi d' un altro secolo; ma questo amore è una bella e nobile concezione poetica, e dà campo a scene commoventissime.

La tragedia di *Maria Stuarda* è disposta ed eseguita con più arte assai. Tutto è quivi mantenuto nel più giusto equilibrio, e, sebbene alcune particolarità (come l' altercazione delle due regine, e gl' indecenti trasporti della passione di Mortimer) possano dispiacere, convien però confessare che non si saprebbe immaginar cambiamento veruno il quale non disordinasse tutto il beninsieme della composizione. L'effetto di questo dramma è grande e infallibile. Tutto lo splendore della maestà regale e tutto l' incanto d' una coraggiosa sensibilità circondano la sventurata Maria negli ultimi suoi momenti, ed il

poeta ha dato a' sentimenti religiosi quella espressione grave e profonda che sola è degna d'esserne l' interprete. Solamente però, la superflua cura ch'egli si piglia d' esercitare tutto il rigore della giustizia poetica col punire Elisabetta; raffredda forse tanto o quanto lo spettatore dopo la morte di Maria.

In un soggetto maraviglioso, come è la storia della *Pulcella d'Orléans*, parve a Schiller di poter usare maggior libertà. Il nodo della *Giovanna d' Arco* è più lento; la scena con Montgomery è un episodio epico che esce fuori del tenor generale della composizione, e il disegno del poeta nell'apparimento del Cavalier nero è equivoco. Schiller lottò senza profitto contro Shakespear in parecchie occasioni, e soprattutto quando dipinse il carattere di Talbot. Io non so s' egli ebbe ragione di sagrificare de' sentimenti patetici più serj al magico colorito onde ornò il suo quadro; colorito forse men brillante di quello che desiderar si potrebbe. Il poeta ha seguìto colla massima esattezza ciò che la storia ne insegna di Giovanna d'Arco. L' alta missione a cui si sente chiamata questa eroina, e che impone rispetto a tutto ciò che le si appressa, produce un effetto straordinario e pieno di grandezza. Si avrebbe potuto lasciare interamente da parte il miracolo, giacchè lo spirito scettico del nostro secolo non permetteva di darlo per reale; e Giovanna d'Arco a un tempo eroina e martire, Giovanna d'Arco tradita,

abbandonata, in preda al disprezzo ed alla morte, avrebbe eccitato commozioni assai più vive che la luminosa visione immaginata da Schiller. Shakespear mentre presenta lo stesso soggetto con ingiusta parzialità, è un istorico molto più profondo. Tuttavolta il dramma tedesco sarà sempre una bella riparazione d' onore verso un nome avvilito da licenzioso dileggio : esso ottenne sulla scena un' accoglienza felicissima e giustificata non meno da splendidi effetti, che da ricchi ornamenti poetici.

Schiller sviluppò in una prefazione i principj che lo guidarono nel comporre la *Fidanzata* (o se meglio aggrada, la *Sposa promessa*) *di Messina*; principj intorno a' quali non mi posso accordare con lui : ma per discuterli sarebbe d' uopo innoltrarsi troppo avanti nelle profondità della teoria. La *Fidanzata di Messina*, giusta le intenzioni dell' autore, doveva essere un dramma antico in quanto alla forma, e romantico in quanto alla sostanza. Un soggetto di pura invenzione è qui trattato in un modo sì vago e sì poco verisimile, relativamente al costume, che la finzione esce fuor della natura senza divenire ideale, e non appartiene nè alla storia nè alla mitologia. La poesia romantica cerca di avvicinare gli estremi, ma non debbe accozzare insieme le cose incompatibili : essa non può far sì che gli uomini abbiano a un tratto una maniera di sentire cristiana e pagana. Io non voglio far rimprovero a Schiller

delle molte cose ch' egli tolse in presto d' altronde; di fatto, questo dramma è composto di due elementi facili a riconoscersi, l'uno de' quali è tratto dalla favola dei due fratelli tebani, Eteocle e Polinice, che si contendono il trono non ostante l'interposizione della lor madre, e l' altro dai *Gemelli di Klinger* e dal *Giulio di Taranto*, drammi in cui si veggono parimente de' fratelli che per gelosia uccidono i fratei loro; ma sì dico che i Cori introdotti da Schiller in questa tragedia, e ne' quali egli spiegò la poesia lirica più bella e più vivace, non corrispondono all' idea che se ne formavano gli Antichi, imperciocchè, siccome vi ha due Cori differenti che seguono ciascuno de' fratelli rivali, e che vengono insieme a parole, così nè l' uno nè l' altro potrebb' essere un Coro antico, cioè a dire una voce che s' innalza di sopra a tutti gl' interessi personali e che esprime affetti e pensieri universali.

Una delle ultime opere di Schiller, il *Guglielmo Tell*, è, per mio avviso, la più perfetta di tutte. Trovasi quivi la poesia della storia, in tutta la sua purezza; la maniera dominante è franca e naturale; e la fantasia del poeta lo ha così ben soccorso, che gli riuscì di dipignere le agresti bellezze de'paesetti della Svizzera con tanta verità, come se gli avesse conosciuti. In vero ch' egli può aver trovato un possente ajuto nell' opera pittoresca del famoso istorico Muller; ma, comunque si sia, questo dramma

(ove l' azione succede all' aria aperta, sulla riva del lago de' Cantoni federati, coll' Alpi in prospettiva, e dirincontro alla cappella di Guglielmo Tell) ha tutte le qualità per commovere il cuore ed accendere il coraggio, ed avrebbe meritato che gli Svizzeri se ne fossero valuti ad ornare la festa nazionale con cui solennizzarono, dopo cinquecent' anni d' indipendenza, la gloriosa conquista della loro libertà.

Schiller godeva di tutte le forze d' un ingegno pervenuto al suo maggior grado di sviluppo, quando ne fu rapito da morte immatura. Una salute già da molto tempo vacillante si consumò alla fine in mezzo agli sforzi continuamente comandati dalla sua coraggiosa volontà. Di quante opere esimie non avrebb' egli arricchito ancora il nostro teatro, giacchè s' era pur risoluto di consecrarsi unicamente alla carriera drammatica, ed ogni giorno vi stampava orme più alte e più sicure! Egli era per ogni rispetto un poeta virtuoso, la di cui anima pura e serena rendeva omaggio alla verità ed alla bellezza eterne, offrendo loro il sagrifizio delle sue particolari inclinazioni, nè conosceva quell' amor proprio, geloso e puerile, che tanto sovente oscurò la gloria letteraria.

Si è sempre veduto in Germania ogni genio originale far nascere uno sciame d' imitatori subalterni; e quindi Goethe e Schiller, senza che vi avessero gran colpa, sono stati cagione

che un diluvio di cattive copie ha tutto innondato il nostro teatro!

Il *Goetz di Berlichingen* è stato seguìto da una folla di drammi cavallereschi, ne' quali altro non trovi di storia, che i nomi proprj e gli accessorj; altro non vedi di cavalleria che gli elmi, gli scudi, i brandi; altro non iscorgi del medio evo, che la rozzezza; ma dove tutti i sentimenti sono moderni non meno che volgari. I drammi cavallereschi sono diventati rassegne di cavalleria, dove i cavalli hanno una parte assai più importante che gli uomini. Quelli pure i quali, risvegliando alcune ricordanze superficiali dell' Antichità, si rivolgono un cotal poco all' immaginazione, meritano che s' applichi loro ciò ch' io dissi d' uno de' più stimati dal volgo:

Questo dramma con tutti i suoi timballi,
Le sue trombe, le zuffe ed i cavalli,
Mi piacerebbe assai
Se i personaggi non parlasser mai.

I generi al presente più accreditati sono il *quadro di famiglia* e il *dramma sentimentale*; nè si possono interamente assolvere Lessing, Goethe e Schiller dell' aver favorito col loro esempio o colle loro lezioni questa falsa tendenza del gusto pubblico. Io non voglio nominar veruno; ma se due autori, dotati di qualche ingegno e mediocremente pratichi della

scena, si fossero dedicati a generi di questa fatta, se ambedue, facendo segno di proporsi uno scopo morale, non avessero punto conosciuta la natura della poesia drammatica, e che l'uno avesse veduta la morale sotto le sembianze dell' economia domestica, mentre l'altro l' avesse confusa colla mollezza del cuore, potrebb'essere curiosa cosa l' esaminare quali fossero stati i frutti de' loro sforzi, e come si fossero tra loro divisi i suffragi del popolo.

Il quadro di famiglia vuol dipignere la vita giornaliera degli uomini di mezzo stato. Gli accidenti straordinarj che variano i tessuti dell' intreccio, ne sono necessariamente sbanditi. Per nascondere la mancanza di movimento, si ricorre ad una imitazione affatto individuale de' caratteri; imitazione che, bene afferrata da un buon attore, può talvolta produrre un' illusione dilettevolissima; ma un tal merito è lo stesso di quello di certi ritratti in cui si riconosce il modello da qualche piccolo neo del volto e dalla foggia del vestire. Le differenti situazioni e maniere di pensare sono alcuna volta presentate con ingegno e vivacità in queste sorti di drammi, ma non possono mai inspirare vera allegria, poichè l' intenzione prosaica dell' opera è di continuo presente allo spirito ed incatena la mente degli spettatori. La commedia dee vibrare i suoi colpi più decisivi avanti che i personaggi da essa dipinti sieno entrati in quella vita casalinga dove ogni sentimento non è che

effetto di consuetudine. Rendere poetico il governo delle famiglie è cosa impossibile; l' autore drammatico non ha nulla a dire d' una placida esistenza domestica, altresì come lo storico non ha nulla a dire d' uno Stato tranquillo e bene ordinato. Sarà dunque mestieri che il poeta cerchi d' interessarci dipingendo, con una verità spiacevole, le interne inquietudini e le diverse contrarietà della vita, gli affanni che si tirano dietro gl' impieghi civili, l' educazione de' figli, le eterne discordie fra marito e moglie, la cattiva condotta de' servi, e per ristoro tutti gl' imbarazzi pecuniarj. Gli spettatori comprendono troppo bene simili dipinture, poichè sa ognuno dov' è la spina della sua vita. Egli può esser molto salutare il fare al teatro, una volta la settimana, il bilancio della sua entrata ed uscita in dolori ed in piaceri; ma non hai certo a sperare nè sollazzo nè rinnovazione d' idee quando ritrovi sulla scena ciò che hai lasciato a casa tua.

Il poeta sentimentale, per contrario, ne allevia mirabilmente il cuore. La lezione generale ch' egli ne insegna, è questa che la sensibilità fa perdonare tutte le colpe e tutti i traviamenti, e che non conviene giudicare la virtù sovra principj rigorosi. Allentate le briglie alle vostre inclinazioni, sembra ch' ei dica agli spettatori, mirate come le mie fanciulle sono amabili quando confessano ingenuamente le loro debolezze! come i miei giovanetti sono sublimi

quando si lasciano trasportare dalle loro passioni! Purchè l' autore ecciti nell' animo altrui tenere commozioni, ma piuttosto sensuali che morali, purchè alla fine racconci ogni cosa, e che faccia sopraggiugnere qualche benefattor generoso il quale, spargendo oro a piene mani, agevoli le diverse riconciliazioni, egli è sicuro di piacere a tutti i cuori ammolliti. Ognuno s' immagina d' aver fatto egli stesso una bella azione, e chi ha fatto tutto è il poeta. Il dramma sentimentale a lungo andare dee certamente avere il vantaggio sul dramma domestico, ed è quello appunto ch' è succeduto in Germania. Ma ciò che altri ci ha dipinto in questi drammi sentimentali, non dico già come naturale e permesso, ma come interessante e morale, è fuor d'ogni misura. Una tal seduzione è mille volte più pericolosa che quella della commedia alquanto libera, imperciocchè, senza offendere i sensi con veruna sconvenienza esterna, ella s' insinua ne' cuori inermi, travisandosi sotto i nomi più sacri.

Da questa decadenza del buon gusto e del senso morale è proceduto che gli scrittori maggiormente in voga sulle scene, in vece d'aspirare ad una stima meritata ed all' approvazione degl' intelligenti, oramai più non si brigano che d' ottenere momentanei applausi. All' incontro, gli autori animati d' una più nobile ambizione, e che anelano ad una gloria durevole, sdegnano d' accomodarsi alle inclinazioni

della moltitudine; compongono opere drammatiche senza studiar di renderle atte alla rappresentazione; e quindi rimangono sempre imperfetti in quella parte pratica dell'arte, in cui non si può acquistare la necessaria abilità se non per mezzo dell' esercizio e dell' esperienza.

La miserabile ricchezza del nostro repertorio teatrale consiste adunque in uno strano miscuglio di drammi cavallereschi, di quadri di famiglia e di drammi lagrimosi, che ben di rado fanno luogo ad opere d'uno stile più lucubrato o più sublime, nel genere di Schiller o di Shakespear. In seno a tanta dovizia non possiamo tuttavia far senza delle nuove produzioni straniere. Le commediole e in particolare le operette per musica francesi trovano prontamente traduttori o imitatori. Il gusto degli spettacoli si sostiene, altro non essendovi di migliore, in grazia del prestigio della varietà; ma questa varietà medesima ridonda in pregiudizio dell'arte della declamazione, poichè gli attori, necessitati ad imparare in fretta un mucchio di parti insignificanti e ben tosto obbliate, non hanno tempo di perfezionarsi.

Gli sforzi de' poeti che non lavorano immediatamente pel teatro, prendono direzioni affatto opposte; e le opere drammatiche, al pari d' altre produzioni intellettuali, offrono delle tracce di quella fermentazione d'idee che fece dire agli stranieri non essere la nostra letteratura se

non se anarchia e caos. Tuttavia, questo movimento degli spiriti, questo non appagarsi di ciò che si possiede, prova almeno una tendenza verso uno scopo più alto.

Le profonde ricerche intorno alla teorìa filosofica del bello sono state cagione che i Tedeschi, già naturalmente inclinati alla speculazione e poco versati nella pratica, si sieno dati a comporre delle opere teatrali, e specialmente delle tragedie, sopra idee astratte più o meno giuste. Ma sì fatte composizioni prive di moto e di vita, qualora furono giudicate rappresentabili, non poterono aver sulla scena alcun felice successo. Nondimeno, alcuni dotti si sono appropriati con isquisito intendimento lo spirito de' Tragici greci, ed hanno cercato di modificare, giusta la costituzione del nostro teatro, le pure e semplici forme dell'Antichità. D'altra parte, diversi poeti dotati di rarissimo ingegno si sono dedicati al dramma romantico; ma questi commisero l'errore d'accostarlo alla maniera del poema, trascurando la rapidità e la concisione richieste dalla forma drammatica; o pure, quando vollero imitare il genere spagnuolo, non ne ritrassero che i leggiadri scherzi della fantasia, l'incanto musicale, lo splendido colorito poetico, e lasciarono da banda l'energica attività, il buono impasto e l'effetto teatrale.

Qual sentiero seguiremo noi dunque al presente? Cercheremo forse ancora d'avvezzarci

alle forme da gran pezzo sbandite della tragedia francese? Ma l'esperienza ne debbe aver capacitati che la nostra favella, non meno che il genere delle nostre rappresentazioni teatrali, faceva inevitabilmente patire a queste tragedie modificazioni così nocevoli, che, fra le mani eziandio d' un Goethe e d' uno Schiller, non potevano aver mai che una mediocre riuscita.

La tragedia de' Greci bene imitata è più analoga al nostro modo di sentire; ma la moltitudine non ne comprende il senso, e simili diletti nelle belle arti, paragonabili a quelli che si provano in mirando le statue greche, non saranno mai proprj fuorchè di pochissimi intelligenti. Lessing avvertì già ch' era difficilissimo l' introdurre costumi nazionali nella commedia tedesca, per la ragione che noi non abbiamo un centro da cui la società attinga le sue maniere. Dove si desiderasse d' avere una commedia pura, io consiglierei caldamente di scriverla in versi rimati. Un maggior valore intrinseco si nasconde, senza che altri se n' avvegga, sotto una forma lavorata con maggiore artifizio.

Non è però questo che più ne importa. Coltiviamo primamente la parte nobile e seria d' un' arte che debb' essere nazionale. Egli pare che il nostro genio si sia decisivamente risoluto pel genere romantico. Ma ciò che attrae la moltitudine a' nostri drammi, mezzi lieti e mezzi commoventi, ciò che ne fa viaggiare dal

Però al Kamtzcatka, e dall' istante presente al secolo della cavalleria, senza che però ne faccia mai uscire de' nostri costumi moderni e sentimentali, è sempre un falso barlume dello spirito romantico. L' intimo senso di questa poesia s'è per noi già perduto, avanti pure che se ne sia bene stabilita la forma. La fantasia degli autori ha trascorsa la regione delle chimere, e il caso gli ha fatti sovente imbattere in idee più spiritose d' essi medesimi. Il titolo di drammi romantici è stato così profanato, così profuso, sopra tanti mendaci cartelli, a produzioni informi e volgari, che mi debb' essere conceduto di richiamarlo alla sua primitiva significanza, rimontando alla teorica ed alla storia. Ultimamente s' è cercato di far rivivere in mille guise la nostra antica poesia nazionale e le nostre vecchie tradizioni: e in vero che quivi potrebbero i poeti ritrovare de' germi di nuove invenzioni per le abbaglianti maraviglie de' drammi spettacolosi: ma i nobili soggetti della tragedia romantica vogliono essere attinti immediatamente dalla storia propria.

La storia, di fatto, è il terreno veramente fertile, quello ove i degni emuli di Goethe e di Schiller troverebbero ancora gloriose palme da cogliere; ma conviene che la nostra tragedia storica sia nazionale, e nazionale per la Germania tutta intiera, e che non s' appigli alla vita privata di que' cavalieri o di que' piccoli principi i quali solo esercitarono la loro

influenza entro a spazio angustissimo. Convien davvantaggio che la tragedia sia storica con verità, che sia tratta dall' anima della scienza, e che, dissipando i folti vapori de' nostri pensieri abituali, ne faccia respirar l' aria salubre dell' Antichità. E quai magnifichi quadri non offre la storia alemanna! In una immensa distanza vedi le guerre co' Romani, poi la fondazione del nostro Impero, poi il secolo luminoso e cavalleresco degl' imperatori della Casa di Svevia, poi i regni, d' un' importanza politica più generale, de' principi d' Habsburg. Quanti eroi! quanti eccelsi monarchi! qual campo per un poeta il quale avesse, come Shakespear, la grand' arte di cogliere il lato poetico de' veraci avvenimenti, e sapesse unire la vivacità de' colori, que' colpi fermi e franchi, indizio dell' esser padroni d' un oggetto determinato, a' pensieri universali ed al generale entusiasmo che inspirano gli augusti interessi dell' umanità!

FINE DELLE LEZIONI.

APPENDICE

SULLE OPERE TEATRALI

STATE MESSE IN DISPUTA

se sieno

DI SHAKESPEAR (*).

La maggior parte degli editori di Shakespear hanno dato prova di pochissima critica ne' tentativi che fecero per contendergli certe parti delle sue opere, ed anche alcuni drammi interi. Egli è noto che Pope era inclinatissimo a tenere diverse scene per giunte immaginate dagli attori; ma l' opinion sua trovò pochi aderenti. Nondimeno, nel *Cimbelino*, anche Steevens s' accostò al parere di Pope in riguardo all'apparizione di Giove e delle Ombre intanto che Postumo dorme nel suo carcere. Il Nume vuole che Postumo, risvegliandosi, trovi sul suo seno una tavoletta dove sia scritta la profezia a cui s'annoda tutto l' intreccio del dramma. Si pensa forse che Shakespear avrebbe

(*) Quest' *Appendice* è spezialmente destinata per quelli che fanno uno studio particolare della letteratura inglese.

chiesto agli spettatori ch' eglino credessero ad un miracolo senza qualche visibile cagione? È dunque necessario che la tavoletta e la profezia sieno un sogno di Postumo? I Critici non hanno posto mente a questa obbiezione. Ma i versi de' discorsi delle Ombre parvero loro troppo cattivi da essere fattura di Shakespear. Io credo di scorgere il motivo pel quale il poeta non diede quivi maggior lustro alla dizione. Le dette Ombre sono quelle de' vecchi parenti di Postumo e de' suoi fratelli già morti da gran pezzo; la loro inquietudine sopra la sorte di lui le fa ritornare dal mondo di là: esse debbono quindi parlare il linguaggio più semplice d' un tempo più antico; e fa d' uopo inoltre che le loro voci non sieno che suoni lamentosi i quali facciano tanto più risaltare le tonanti parole di Giove. Laonde Shakespear trascelse un metro ch' era stato molto in uso innanzi a lui, ma che a' suoi tempi cominciava ad essere dismesso, tuttochè venisse ancora adoperato nelle traduzioni de' poeti classici. In tal guisa parlavano forse le Ombre nelle traduzioni d' Omero e di Virgilio che Shakespear aveva sott' occhio. Il discorso di Giove, in quella vece, è pieno di pompa; e sì per la forma come per lo stile ha visibilissima analogia co' sonetti di Shakespear. Se dunque altri fu tratto in sospetto da questo passo del *Cimbelino*, ciò dipende dal non aver saputo penetrar ne' disegni del poeta e porsi nel medesimo punto di vista.

Pope avrìa ben voluto negare l'autenticità della *Novella d' inverno* (The Winter's Tale), uno de' parti più belli d' una fantasia non meno amabile che ardita. E perchè ? Per cagione, io suppongo, de' vascelli che approdano in Boemia, e dell' intervallo di sedici anni che scorre fra il terzo ed il quarto atto ; intervallo che il *Tempo* , in un prologo, prega lo spettatore ad aver la compiacenza di varcare colla propria immaginativa.

Sappiamo finalmente a che dobbiamo attenerci in riguardo ai tre drammi dell'*Enrico VI.* Theobald, Warburton, e ultimamente Farmer hanno sostenuto ch' essi non erano di Shakespear. In tal caso , domanderemmo instantemente che ci venissero mostrate le altre opere dello sconosciuto poeta che scrisse le sublimi scene della morte di Talbot, di Suffolk, di Beaufort e di York. Ma quest' asserzione è patentemente assurda, poichè, volendo ammetterla, bisognerebbe negare altresì che Shakespear fosse l'autore del *Riccardo III*, essendo che questo dramma si collega nel modo più immediato ai tre drammi precedenti , sì pel soggetto, e sì per lo spirito nel quale è scritto.

Tutti gli editori di Shakespear, tranne Capell, hanno rifiutato ad una voce il *Tito Andronico*, come indegno del talento di questo poeta ; e nondimeno fecero sempre stampare un tal dramma per servire probabilmente di scopo alle loro critiche. Il vero metodo da tenere nell' esame

dell' autenticità d' un' opera è di raccogliere primamente tutte le notizie e le testimonianze istoriche e di ponderarle con diligenza; poscia, di mettere insieme tutti gl' indizj cavati dalla sostanza stessa dell' opera; ma conviene prender guardia di non confondere questi due generi di prove. I Critici di Shakespear fanno tutto il contrario; preoccupati l' animo contro un dramma, cercano di giustificare l' opinion loro con veder d' allontanare i documenti storici o d' indebolirne la validità. Il *Tito Andronico* si trova nella prima edizione in foglio delle opere di Shakespear, che fu condotta, come è noto, da Hemming e Condell, antichi amici dell'autore e suoi sozj nella direzione del medesimo teatro. Ora si può mai credere ch' essi non abbiano saputo se un dramma che si trovava nel loro repertorio, fosse o non fosse di Shakespear? O veramente, solo in questa occasione si vorrà imputare una frode ad uomini dabbene i quali, non che si sieno mostrati avidi di raggruzzolare tutto ciò che correva sotto nome di Shakespear, non fecero imprimere, per quanto appare, che i drammi di cui possedevano i manoscritti? Ma ecco ciò che più ancora è decisivo. Giorgio Meres, contemporaneo e ammiratore di Shakespear, citò, nel 1598, il *Tito Andronico* in un catalogo delle opere di questo poeta. Per me non veggo come mai potrebbe tutto lo scetticismo della Critica invalidare una sì fatta testimonianza. Egli è il vero che questo dramma

è immaginato sopra una falsa idea del genere tragico; l'orrore e lo spavento profusi a troppo larga mano vi degenerano in disgusto, senza che pur lasciuo negli animi una profonda impressione. Vediamo qui, sott' altri nomi, la favola di Tereo e di Filomela esagerata e intrecciata con quella del banchetto d'Atreo e di Tieste e di molte altre storie orrende. Ma non considerando che le particolarità, non si può non rinvenire in questo lavoro alquante bellezze isolate, delle immagini ardite ed anche de' tratti che manifestano il genio particolare di Shakespear. Tali sono, per esempio, la gioja che sente il perfido Africano a vedere la nerezza e la bruttezza del bambino, frutto del suo adulterio; la compassione che ha d'una mosca Tito Andronico, impazzato per crepacuore, e quindi il suo furore contra questo medesimo insetto allorchè si pensa di riconoscervi il Moro da lui detestato. Lampi son questi che prenunziano l'autore del *Re Lear*. E se si potesse comprovare che Shakespear avesse composto, nella sua prima giovanezza, un'opera debole e imperfetta, temono forse questi Critici che la sua gloria ne sarebbe per questo oscurata? Roma fu ella men regina dell'universo, per aver Remo saltato le sue prime mura? Trasportiamoci nello stato di Shakespear, al principio della sua carriera. Egli non aveva innanzi, se non modelli mediocri ed in picciol numero, e vedeva che le opere imperfette de' suoi precursori erano applauditissime per questa ragione che nella

novità d' un' arte il Pubblico è d' ordinario facile a contentare, e che l'abbondanza non ha per ancora renduto il suo gusto più fino nella scelta. Come dunque non avrebbe Shakespear sentito l'influenza del suo secolo, avanti almeno ch' egli avesse imparato ad essere più esigente verso sè stesso, e che gli fosse riuscito, esplorando più addentro nella sua mente, di scoprire tutte le ricchezze del suo ingegno? Anzi è probabilissimo ch' egli abbia fatto alcuni tentativi infruttuosi prima che trovasse la vera strada. Il genio, in un certo modo, è infallibile e non ha bisogno di ricever lezioni, ma l' arte può ben essere imparata, nè mai s' acquista se non coll' uso e coll' esperienza. Ne' drammi riconosciuti per lavori di Shakespear non si trova quasi alcuna traccia de' suoi anni di tirocinio, e pure degli anni di tirocinio n' ebbe ancor egli. Ogni artista debbe averne, e massimamente quando non può studiare ad una scuola già formata. È verisimile che Shakespear abbia cominciato a scrivere pel teatro molto tempo prima dell' anno 1590, epoca in cui si suppone ordinariamente ch' egli sia entrato nella carriera drammatica; e pare che ciò facesse del 1584, in età di vent' anni, quando abbandonò il suo paese natìo per condursi a Londra. Si potrebbe mai credere che un uomo dotato d' un' immaginativa così fervida fosse rimasto ozioso per sei anni, senza cercare coll' ajuto del suo ingegno d'uscire d' una spiacevole condizione? È vero che nella

dedicatoria del suo poema, *Venere e Adone*, egli chiama quest' opera il primo parto della sua fantasia, ma ciò non prova nulla. Sebbene egli abbia allora fatto stampare per la prima volta il citato poema, ben poteva averlo composto molto avanti; inoltre, ciò ch' egli aveva scritto fino a quel momento pel teatro, sembrava a lui per avventura aver troppo poco merito letterario da doverne far conto. Quanto più Shakespear cominciò per tempo a comporre per la scena, tanto meno si può allegare l'imperfezione d' una delle sue opere qual prova del non esser quella autentica, massimamente se ci si ravvisino le impronte più specchiate del suo spirito.

Steevens fece stampar finalmente, in due volumi supplimentarj, sette drammi attribuiti a Shakespear. È da notarsi che la maggior parte delle opere di questo poeta erano state pubblicate in sua vita e col suo nome. Eccone il catalogo:

1.° *Locrino*. Le prove dell'autenticità di questo dramma non sono irrepugnabili, ma le obbiezioni che si allegano contro queste medesime prove, si possono ancora esse confutare. Comunque sia, una tal quistione è simile a quella del *Tito Andronico*, e la stessa risposta dee valere e per l' una e per l'altra.

2.° *Pericle, principe di Tiro*. Dryden avea già riconosciuto questo dramma per un lavoro della giovanezza di Shakespear, ed è suo fuor

d'ogni dubbio; esso trovasi inserito in alcune edizioni moderne. Le imperfezioni che piace a certuni di notarvi, provengono unicamente dall' essere questo soggetto cavato da una rozza Novella del vecchio poeta Gower, e dal non aver voluto Shakespear uscire dalla sfera di lui. Quindi è ch' egli introdusse Gower medesimo sulla scena, e gli fece recitare de' prologhi distesi nel suo antico linguaggio. Il sapersi così far propria una maniera estranea non indica almeno un ingegno nella sua infanzia.

3.° *Il figliuol prodigo di Londra* (The London Prodigal). Se non m' inganno, Lessing affermò già che questo dramma era di Shakespear, e volle pur trasportarlo sulla scena tedesca.

4.° *La Puritana*, o sia *La Vedova di Watlingstreet*. Un letterato mio amico, pratichissimo di ciò che risguarda Shakespear, crede che questo poeta abbia voluto imitare una volta lo stile di Ben Johnson, e che per conseguenza sia questa l'origine di ciò che si trova di straordinario in cosiffatto lavoro. Ammessa una tale supposizione, l' esame dell' accennato dramma richiederebbe sottilissima critica.

5.° *Tommaso lord Cromwell.*

6.° *Sir Giovanni Oldcastle*, Parte I.

7.° *Una tragedia nell' Yorkshire* (A Yorkshire tragedy).

Non solamente questi ultimi drammi sono di Shakespear, ma, se ben conosco, si debbono riporre nel numero dell' opere sue più mature

e più perfette. Steevens conchiude con ammettere appresso a poco la loro autenticità, non meno che quella de' precedenti, salvo però il *Locrino*; ma ne parla con gran disprezzo, e come di produzioni prive di qualunque sorta di merito; tuttavia le sue sentenze finali non sono nè decisive nè appoggiate a ingegnose osservazioni. Io sarei curioso di sapere qual giudizio avrebbe dato questo Critico intorno ai capolavori di Shakespear riconosciuti per tali, s' egli non avesse seguìto che il suo proprio sentimento, e se l' opinion pubblica non lo avesse costretto all' ammirazione. *Tommaso lord Cromwell* e *Sir Giovanni Oldcastle* sono drammi biografici, e veri modelli in questo genere. La prima di queste opere si annoda, pel suo soggetto, all' *Enrico VIII*, l' altra all' *Enrico V*. Manca la seconda parte del *Sir Gio. Oldcastle*; ignoro se per ventura sia stata rinvenuta, in Inghilterra, in qualche esemplare dell' antica edizione, o vero s' ella sia irreparabilmente smarrita. La *Tragedia nell' Yorkshire* è una tragedia urbana in un atto; è la storia d' un ammazzamento messa in dramma. Il suo effetto è violento, ed è cosa notevolissima il veder come Shakespear abbia saputo trattar poeticamente anche un soggetto cosiffatto.

Sono state attribuite a Shakespear anche le opere seguenti: 1.° *Il diavolo di bell' umore d'Edmonton*, commedia in un atto che fu ristampata fra i vecchi drammi di Dodley. Ci ha di fatto qualche apparenza che tal lavoro sia

di Shakespear; fra l'altre cose, ci si vede comparire un locandiere che somiglia in tutto e per tutto a quello delle *Donne di buon umore di Windsor*: ad ogni modo, non è che uno schizzo, spiritoso in vero, ma gettato sulla carta così di fretta e con leggerissimi colpi. 2.° *L'accusa di Paride*; 3.° *La nascita di Merlino*; 4.° *Edoardo III*; 5.° *La bella Emma*; 6.° *Mucedoro*; 7.° *Arden di Feversham*. Io non ebbi sott' occhio nessuno di questi drammi; non posso dunque favellarne. Da certi passi staccati, presumo che nel *Mucedoro* si abbia voluto trattare l'istoria popolaresca di Urson e Valentino, bel soggetto che fu maneggiato anche da Lopez de Vega. *Arden di Feversham* debb' essere una tragedia sulla storia d'un uomo da cui discendeva Shakespear per linea materna. Sarebbe questa una congettura in favore della sua autenticità, se il dramma stesso non la contraddicesse. Shakespear non poteva non aver che fare co' motivi che si svolgono nella detta tragedia, ed egli tratta con predilezione manifesta Enrico VII il quale aveva conceduto de' beni a' suoi antenati in mercede de' loro servigi.

Trattando delle opere di Fletcher, io parlai della parte ch' ebbe Shakespear ne' *Due nobili cugini*.

Finalmente, importerebbe assaissimo il poter provare che le prime bozze di alcuni drammi, rifatti poscia da Shakespear, sono sue propriamente e non d' altra mano. Sarebbe questa la

miglior via per seguire il corso dello sviluppo del suo ingegno. Ciò s' applica parimente, secondo tutte le apparenze, all' antico *Re Giovanni* in due parti, che Steevens ristampò fra i *Six old plays* (Sei vecchi drammi). È cosa certa che Shakespear era solito di ritoccare sovente un medesimo lavoro; ed è noto particolarmente che solo a poco a poco egli condusse l' *Amleto* alla sua perfezione presente.

Quando si vuol negare a Shakespear un dramma scritto de' suoi tempi, e stato a lui di buon' ora attribuito, l' equità richiederebbe che s' indicasse con qualche verisimiglianza chi ne possa essere l' autore. Si conoscono i rivali di Shakespear nell' arte drammatica; ed allorchè que' medesimi che s' acquistarono fama, come un Lilly, un Marlow, un Heywood, sembrano tanto inferiori a lui, non si può per alcun patto ammettere che l' autore d' un' opera che di lunga mano sopravanza le loro, fosse potuto restar totalmente ignorato.

FINE DELLA SECONDA ED ULTIMA PARTE.

NOTE

DEL TRADUTTORE.

---

(1) *Fac.* 79. — La commedia dell' Ariosto donde Shakespear trasse l' episodio di Lucenzio e di Bianca (a cui allude l'autore), è quella intitolata *I suppositi*, che fu tradotta in inglese da Giorgio Gascoigne, e rappresentata a Londra del 1566. Gli stratagemmi che adopera Lucenzio per ottener Bianca, nella commedia inglese, sono quelli precisamente che impiega Erostrato per conseguir Polinesta, nella commedia italiana. Ma se Shakespear tolse probabilmente da una Novella italiana l' idea principale del suo lavoro, e dall' Ariosto l' accennato episodio, è giusto il dire che Camillo Federici ritrasse alla sua volta dal *Domatore della donna bisbetica* del poeta inglese l'*Avviso ai mariti*: egli però nella sua prefazione non ne fa pur motto, e solo dice d' aver messo in azione *una favoletta che spesso si racconta da sagge direttrici alle fanciulle.*

(2) *Fac.* 80. — Mi sono qui permesso di fare una correzione al testo. L' ubbriaco di cui si parla, è specificato dall' autore per un *oste*, quando in Shakespear egli è un *calderajo*. Di fatto egli medesimo, allorchè viene trasportato nell' appartamento del Lord, e che, al suo primo svegliarsi, trovasi circondato da varj servi i quali lo pregano a voler dar loro i suoi ordini, dice: « E che! vorreste voi farmi impazzire? Non sono io Cristoforo Sly, figlio del » vecchio Sly di Burton-heath, merciajuolo di » nascita, allevato nel mestier di far carte da » giuoco, trasformato poi in guardiano d' orsi, » e, nella presente mia professione, calderajo » (*a tinker*)? » Del rimanente il prologo onde qui si tratta, sarìa preso, secondo il signor Eschemburg, da una storiella di Goulart inserita nel *Trésor d'histoires admirables et mémorables de notre tems*, e intitolata: *Vanité du monde magnifiquement représentée*. Ma per me credo piuttosto che o Shakespear o Goulart od ambedue abbiano attinto il loro soggetto dall' antica nostra Novella *Il Grasso legnajuolo*. Nelle Novelle arabe si legge un racconto, sotto il titolo del *Dormiglione svegliato*, che ha molta simiglianza col *Grasso legnajuolo*, colla storiella di Goulart e col prologo di Shakespear; e dal *Dormiglione svegliato* tolse Pigault-Lebrun la sua *Lanterne magique*.

(3) *Fac.* 80. — V. la *Nota* antecedente.

(4) *Fac.* 81. — Io sono troppo addietro colla lingua inglese e troppo poco versato nella bibliografia da osar contraddire al sig. Schlegel in ciò ch' egli qui asserisce. Nondimeno, tutto quello ch' egli deplora come perduto, pare a me di trovarlo nell' edizione inglese di Theobald, che ho sott' occhio, e nella traduzione francese di M.r Le Tourneur. Sì nell' una come nell' altra, il calderajo Sly interrompe quattro o cinque volte la commedia colle sue sciocche domande, e, sempre che parla, conchiude col farsi riempire il bicchiere; tanto che, ricaduto in profondo sonno, il lepido Lord lo fa trasportare là donde fu levato, e rivestire de' suoi primi abiti: se non che nel testo inglese ciò succede verso la fine dell' atto IV, e nella traduzione francese alla fine della scena 12.a dell' atto V. Terminato il dramma, e probabilmente calata giù la prima decorazione, compariscono due servi i quali portano a predelline il detto Sly, e lo lasciano sulla scena immerso tuttavia nel sonno. Allora esce un garzone d' osteria; Sly si sveglia, e vedendosi nello stato primiero, s' immagina che tutto quanto ha fatto, detto, veduto e goduto, non sia stato che un bel sogno. *Oh, I have had the bravest dream that ever thou heardst in all thy life* (Oh! io ho fatto il più bel sogno che tu udissi mai in tua vita). Se queste son giunte fatte da mano straniera, il sig. Schlegel avrebbe potuto renderne avvertiti i suoi lettori.

(5) *Fac.* 84. — Questa istoria è narrata dal Boccaccio nella Novella 9.ª della 3.ª giornata, da Painter nel suo *Palace of pleasure* sotto il titolo di *Giletta of Narbon*, e dall' autore d'un vecchio libro intitolato *Badinage avec la vérité*, al capitolo *L'amour forcé*. Anche l'Accolti mise in azione questo soggetto nella sua tragedia, o commedia che nominar si voglia, intitolata *Virginia* (V. nel T. II la *Nota* 29 a car. 308). Lo stratagemma a cui ricorre la Giletta del Boccaccio, l' Elena di Shakespear, la Virginia dell'Accolti, per giacere coll' ingrato marito senza ch' egli n' abbia il minimo sospetto, è quasi il medesimo onde si vale, appresso del Giraldi, una certa Nonna a cui riesce d'ottenere gli amorosi abbracciamenti di Panteone e d' essere per opra di lui fatta madre, mentr' egli si crede fruir le bellezze di Lipera tanto amata da lui, che oltre a quella non vedeva nè desiderava cosa alcuna. (V. *Cintio Giraldi*, deca 9.ª, nov. 2.ª)

(6) *Fac.* 87. — Non si può negare che il nodo principale di questo dramma non abbia molta simiglianza coll' episodio d' Ariodante e Ginevra; ma l' intero soggetto è tolto dal Bandello (*nov.* 1.ª, *parte* 1.ª); se non che in essa trovasi una circostanza che, a mio parere, avrebbe prodotto un grand' effetto teatrale, e che fu da Shakespear trascurata. Ella è questa. Allorchè per tutta Messina era voce che *Fenicia*

(a cui da Shakespear è dato il nome di *Ero*) fosse morta, e già l'era stato eretto un monumento nella chiesa dove si era fatto credere ch'ella fosse sepolta, il traditore (dal Bandello chiamato *Girondo*, e da Shakespear *Don John*), sì perchè fieramente era acceso della misera *Fenicia*, e sì ancora per essere stato egli proprio la vera cagione di tanta sciagura, si sentiva scoppiare il cuore d' affanno, ed era venuto in tanta disperazione, che più non trovava loco. Alla fine, non gli parendo più poter vivere se non iscopriva la sua scelleratezza al rivale *Timbreo* (che così egli è nominato nella Novella, e che in Shakespear è *Claudio*), venne a lui fatto d' incontrare esso *Timbreo*, e sì lo prego che non gli fosse grave d'accompagnarlo; ciò ch' egli fece volentieri. Onde, ragionando di varie cose, in pochi passi vennero alla chiesa ov' era stato fatto il sepolcro di *Fenicia*. Quivi entrati, e non v'essendo persona, *Girondo* conduce *Timbreo* innanzi alla sepoltura, dove inginocchiatosi e sfoderato un pugnale, lo dà così ignudo in mano a *Timbreo*, e pieno di singhiozzi e di lagrime gli svela tutta la trama per esso ordita, acciocchè *Fenicia* non divenisse moglie di lui; e quindi, presentandogli il petto, lo supplica a immergervi il pugnale che gli aveva dato poc' anzi, ed a vendicar nel suo sangue quella innocente. Ma *Timbreo*, conoscendo che il già consumato delitto era irreparabile, anzichè incrudelire

contra *Girondo*, gli perdona ogni fallo, e solo pensa a trovar modo come a *Fenicia* sia reintegrata la fama e resole l' onore che senza cagione l' era stato tolto. Con tal animo, si conducono ambedue al padre di *Fenicia*; e, narratogli punto per punto l' acerba istoria, ottengono il suo perdono. Il resto procede del pari così nella Novella, come nel dramma. Ora, questa scena fra i due rivali non solo è per sè commoventissima, ma s' accorda perfettamente colla maniera di Shakespear. Ben m' accorgo, è vero, che avendo egli dato a *Girondo* (o sia a *Don John*) un pessimo carattere, non poteva più valersi d' una situazione così patetica e compassionevole; ma non resta perciò che doler non ci debba come Shakespear non abbia così disposto il suo disegno, ch' ella vi potesse aver luogo.

(7) *Fac.* 91. — Sembra che il soggetto di questo dramma, *Measure for measure*, sia tratto dagli Ecatommiti di Cintio Giraldi (*deca* 8.ª, *nov.* 5.ª); ma, come dice Theobald, Shakespear vi fece de' cambiamenti che dimostrano il suo criterio. Il sig. Eschemburg è però d' avviso che il poeta inglese abbia attinto da un' altra fonte, cioè da un' antica opera drammatica d'un certo Giorgio Whetstone, intitolata: *Two comical discourses, containing the right, excellent and famous history of Promos and Cassandra.*

(8) *Fac.* 96. — L'idea principale del *Mercadante di Venezia* è tolta dal *Pecorone* di ser Giovanni Fiorentino (*gior.* 4.ª , *nov.* 1.ª). La medesima storia, o favola che dir vogliamo, si legge pure in un libro intitolato *Gesta Romanorum cum applicationibus moralizatis et mysticis;* se non che, nel *Pecorone*, per ben due volte non riesce all' amante d' aver a fare colla sua vezzosa albergatrice per aver bevuto d'un certo vino lavorato da far dormire (e il far con essa era la condizione imposta al conseguirla in isposa); laddove nel racconto latino, questo profondo sonno che non lascia all' amante cogliere il frutto della sua fortuna, è opera d' una lettera magica nascosta sotto l' origliere. Ma Shakespear non s' è valuto nè dell' uno nè dell' altro mezzo, ed ha fatto che l' ottener la mano della vezzosa *Porzia* dipendesse dallo scegliere fra tre forzieri quello in cui si trova il ritratto di essa; nondimeno non è questa una invenzione, tuttochè applicata opportunissimamente, del poeta inglese: un fatto simile è nel *Decamerone* del Boccaccio (*gior.* 10.ª , *nov.* 1.ª); ed anche nell' antichissima *Istoria di Barlaam e Giosaffatte* si narra d' un Re, il quale volendo dare a intendere a' suoi baroni che non bisogna nelle cose umane giudicare secondo quello che pare di fuori, ma secondo quello che è dentro, fe' loro venir dinanzi quattro scrigni, due de' quali molto belli e forniti tutti ad oro, e gli altri due

vilmente guarniti, e sì gli stimolò ch'e' dicessero quali sarebbero migliori. Que' baroni sentenziarono immediatamente dover essere migliori i due scrigni forniti ad oro; ma, dato ordine dal Re che fossero quelli aperti, non vi si trovò che ossa di morti ed altre cose fetentissime; dove che, fatto aprire gli altri due scrigni vilmente guarniti, ne uscì soavissimo odore e ci si vide folgoreggiare preziose pietre e bellissimi diamanti di mezzo ad eletti aromati (*). Egli è però verisimile che Shakespear abbia ricavato piuttosto l' idea di questo episodio dal preallegato libro, *Gesta Romanorum*, dov' è l' aneddoto seguente. Un Re della Puglia manda sua figlia a Roma, ov' è destinata in isposa al figlio dell' Imperatore. Dopo alcune avventure, ella è presentata all' Imperatore medesimo il quale le dice: Leggiadra vergine, tu hai già saputo reggere a molte prove per l' amore che porti a mio figlio: sia questa l' ultima. Egli aveva fatto fare tre vasi; il primo d' oro massiccio, tutto tempestato di gemme, ma pieno d' ossa di morti, con suvvi questa iscrizione: *Chi mi sceglierà, troverà in me ciò che s' è meritato.* Il secondo d' argento, e adorno altresì di berilli; il motto era: *Chi mi sceglierà, troverà in me ciò che la natura desidera.* Esso non conteneva che della terra. Il terzo di piombo, e pieno di

(*) *Stor. de' ss. Barl. e Giosaf.*, f. 25, ediz. romana del 1816.

maravigliosi giojelli; sovr' esso leggevasi: *Chi mi sceglierà, troverà ciò che Dio ha disposto.* L' Imperatore mostrò questi tre vasi alla Principessa, e le disse: Se tu saprai scegliere quello che contiene ciò che v' ha di più utile, sposerai mio figlio; se mal ti apponi, non isperar più d' ottenerlo. La sagace Principessa scelse il vaso di piombo che conteneva le pietre preziose; e l'Imperatore con dolce sorriso le disse: *Bona puella, bene elegisti; ideo filium meum habebis.* — Queste son novelle da vegghie puerili, e forse taluno farà viso arcigno udendole qui narrare; ma chi è dotato d' ingegno può trarne cose da uomini maturi ed assennati; testimonio Shakespear.

(9) *Fac.* 98. — La voce *romantico*, nel senso ch' è usata in questo luogo, è vecchissima appresso degl' Inglesi; veggasi il dizionario del Baretti in *Romantick*, e vi si troverà questa spiegazione: *Scenico, solitario, romitico, selvaggio, capriccioso; e dicesi per lo più d' un luogo vagamente campestre.* In una delle prefazioni inglesi fatte alle opere di Shakespear si presenta questo medesimo vocabolo, e M.r Le Tourneur, traducendo un tal passo, v' appone la seguente nota: « Noi (*Francesi*) non abbiamo nella nostra lingua che due parole, e fors' anche una sola, per esprimere una veduta, una scena d'oggetti, un paesetto, che rivolgano a sè gli sguardi altrui, e signoreggino

l' immaginazione. Se una tal sensazione sveglia nell'animo commosso teneri affetti e idee melancoliche, allora queste due parole, ciò sono *romanzesco* e *pittoresco*, non bastano per significarla. La prima, presa bene spesso in mala parte, è allora sinonima di chimerico e di favoloso; ella significa letteralmente un oggetto di romanzo che non esiste fuorchè nel paese delle Fate, ne' bizzarri vaneggiamenti della fantasia, e non si trova nella natura. La seconda esprime soltanto gli effetti d' un quadro qualunque, ove diverse masse tra loro accozzate formano un tutto che colpisce gli occhi e si fa ammirare, senza però che l' anima v' abbia parte, senza che il cuore vi pigli un tenero interesse. Il vocabolo inglese è più felice, più spiegante, più energico: mentre ch' esso contiene l' idea di queste parti aggruppate in una maniera nuova e variata da sorprendere ed ammaliare i sensi, porta inoltre nell' anima il sentimento della dolce e tenera commozione che nasce alla loro vista, e insieme unisce gli effetti fisici e morali della prospettiva. Se una valle non è che *pittoresca*, ella è un punto dello spazio che somministra un soggetto al pittore, e che merita d'essere prescelto e trattato dall' arte: ma s' ella è *romantica*, si desidera di riposarsi nel suo seno, l'occhio si compiace nel riguardarla, e ben tosto la fantasia intenerita la va popolando di scene interessanti; ella dimentica la valle per pascersi delle idee, delle immagini che le furono

da essa inspirate. I quadri di Salvator Rosa, alcuni siti dell'Alpi, parecchi giardini e luoghi campestri dell' Inghilterra non sono *romanzeschi*, ma si può dire che sono più che *pittoreschi*, cioè commoventi e *romantici*. » Ora si vede che il vocabolo di cui tanto si pavoneggia la recente scuola tedesca, non è nuovo; che nuova non è la significazione che gli si vuole attribuire; e che altro non s' è fatto, se non applicare alla poesia ciò che per innanzi non si diceva che delle opere della natura e del pennello: passo così piccolo, che altri chiamerebbe vanità da pigmeo il menarne romore. Applicato che fu questo vocabolo ad alcune maniere di poesia moderna (che però già esistevano di grandissimi tempi avanti che si pensasse di dar loro un nome sistematico), si volle trarne materia di base ad una bizzarra teoria, e si cercò parimente di dare a intendere che nuova fosse ancor essa. Nondimeno tutti i cardini di questa teoria spacciata per nuova si trovano già sparsi, appresso di Le Tourneur, nell' epilogo delle varie prefazioni fatte a Shakespear, e in diversi discorsi onde sono accompagnati i drammi di questo poeta; e la famosa quistione sovra l' arbitraria e mal fondata regola delle unità di tempo e di luogo (trattata con tanto zelo dal sig. Schlegel, e proclamata a bastalena da tutti i filoromantici) non pure è sviluppata e sostenuta dal sig. Eschemburg in un ragionamento annesso al *Mercadante di Venezia*, ma noi ne abbiamo

un valoroso campione nel Metastasio il quale coll' esempio de' Greci e de' Latini, prodotto in mezzo ne' suoi Commenti alla Poetica d'Aristotile, e coll' esempio proprio datoci ne' suoi drammi ha vittoriosamente dimostrato che tali unità non sono così necessarie, che alcuna volta non si possa violarle, massime allor quando lo richiede la verisimiglianza, o che l'effetto teatrale giustifica simile licenza. Ma in tutte le cose ci vuol modo e misura; e per isciogliersi dai due vincoli suddetti è uopo d' un' arte finissima, d'un' arte che (ne sia permesso il dirlo) è più e più volte e in un modo troppo apparente e troppo spiacevole (e *choquant*, come dicono i Francesi) negligentata da Shakespear e da Calderon: anche Schiller non va del tutto esente da questa taccia. Metastasio diè segno, in questa parte, di maggior giudizio, di sentimento più squisito del bello, e di più profonda sagacità nell'economia dell'arte sua. Molte altre cose potremmo qui dire intorno alle pretensioni della scuola romantica ed allo sbrigliato sistema ch' ella s' assottiglia d'introdurre, confondendo i principj morali che inspirar debbono la poesia moderna (i quali per certo, e chi lo niega? variar debbono da quelli che informavano la poesia degli Antichi) colle leggi universali del bello, leggi suggerite dalla natura, raccolte e seguitate da' Classici d'ogni tempo, e che non si possono distruggere senza tramutare l' armonico regno delle Muse in una miserabile

e pazza anarchia. Ma, oltrechè già parecchie di queste cose abbiamo toccate in passando nelle *Note* del volume secondo, dichiarammo infin da principio che non era nostro intendimento d'uscire in campo se non allor quando il sig. Schlegel si strigne direttamente addosso agli scrittori italiani. Ciò abbiamo fatto, se non con valore, almeno di buona voglia e con coraggio; ma voler da soli gettarci nel più folto della mischia e presumer di far testa, colle pochissime forze che ci troviamo, ad ogni assalto, diverrebbe temerità, e sopra il tutto terremmo troppo a disagio i nostri lettori.

(10) *Fac.* 98.—Steevens ed Eschemburg asseriscono che le tracce di questo dramma, *Come vi piacerà*, si trovano in un componimento pastorale di Tommaso Lodge; ma il primo fa notare che diversi caratteri sono interamente inventati da Shakespear. Quasi tutti i Critici riconoscono specialmente ne' personaggi del fedele *Adamo* e del contemplativo *Jacopo* il più felice pittore della natura; ma spiace a Farmer che il poeta, in mezzo alla festa ed alla gioja generale con cui termina il dramma, abbia dimenticato appunto questo *Adamo* il quale meritava di gustar la felicità che gli avrebbe certamente procurato il vedere il suo signore reintegrato nella sua fortuna; e questa dimenticanza, secondo lui, è tanto più biasimevole, quanto che Lodge alla fine della sua Novella lo fa capitano delle Guardie del Re.

(11) *Fac.* 100. — *La notte di befana*, o sia *Ciò che vorrete*, è tratta dal Bandello (*parte* 2.ª , *nov.* 36); nondimeno chi voglia confrontare il dramma colla Novella, troverà che in questa molte circostanze e molti motivi sono migliori, più ben collegati e più naturali che in quello.

(12) *Fac.* 110. — Questa Novella è la 9.ª della giornata seconda.

(13) *Fac.* 113. — L'istoria di cui parla il sig. Schlegel, è la famosa Novella del Bandello intitolata *La sfortunata morte di due infelicissimi amanti, che l' uno di veleno, l'altro di dolore morirono* (parte 2.ª , nov. 9.ª). Il medesimo soggetto fu trattato da Lopez de Vega in un dramma intitolato *I Castelvini ed i Montesi*; se non che appresso del poeta spagnuolo l'azione ha lieto fine. La storia di *Giulietta e Romeo* fu più volte rimessa sulle scene italiane e francesi, in tragedia, in melodramma ed in pantomima; recentemente ancora il sig. Luigi Scevola, bresciano, le diede nuove forme tragiche, ed i Giornali ne parlarono con elogio.

(14) *Fac.* 116. — La Novella onde Shakespear trasse l' *Otello*, si legge negli Ecatommiti di Giambattista Giraldi Cintio (*deca* 3.ª , *nov.* 7.ª); ma quivi il marito di *Disdemona*, non che sia specificato per un Saracino battezzato,

non porta nè pure alcun nome, ed è sempre chiamato il *Moro*. Forse il sig. Schlegel deduce che Otello sia un Moro battezzato dall' aver esso ottenuto d'unirsi con *Disdemona* (o *Desdemona*), veneziana e cristiana, in legittimo matrimonio. Tuttavia il voler da così minuta circostanza cavare nuovo argomento di lode, è una sottigliezza di cui Shakespear non ha bisogno. Il carattere di questo Moro è disegnato egregiamente dal Giraldi; il poeta inglese, conservandone il contorno e le fattezze, lo colorì con arte maravigliosa. Lo stromento d' un semplice fazzoletto per eccitar la gelosia d'*Otello*, tanto vantato e meritamente vantato dall'Addisson, si trova pure nella Novella.

(15) *Fac.* 164. — Nel *Pecorone* di ser Giovanni Fiorentino (*gior.* 1.ª, *nov.* 2.ª), leggesi una storiella che ha molta analogia coll' intrigo principale delle *Donne di buon umore di Windsor*; ed un' altra novelluzza, di cui probabilmente si giovò pure Shakespear nella composizione di questo lavoro, poichè vi si trovano diverse circostanze che assai si rassomigliano a quelle introdotte da esso nella sua commedia, è riferita nelle *Piacevoli notti* di Strapparola (*notte* 4.ª, *favola* 4.ª). Da questa fonte si vuol pure da taluni che Molière abbia attinta l' idea dell'*Ecole des femmes*.

(16) *Fac.* 186. — Nelle *Note* precedenti si è potuto vedere come Shakespear si sia giovato delle cose italiane per ordire la tela de' suoi drammi; e ciò prova che, non ostante il suo gran genio fecondo e inventivo, egli non aveva a sdegno d'accattare altronde validi soccorsi alla sua fantasia. Noi non ci siamo fermati a notar di mano in mano i difetti che s' incontrano nelle opere di questo poeta, sì perchè ciò non era lo scopo del nostro lavoro, e sì perchè un tale assunto ci avrebbe portati troppo lungi: se tanto spazio fu bisogno al sig. Schlegel per mettere in mostra i tesori di Shakespear, molto maggiore se ne richiederebbe a voler tutto ammassarne e l'orpello e il loto. Le opere di Shakespear si possono paragonare a ricchissime miniere, dov'è necessaria l' opera della chimica per separare i metalli preziosi dagl' ignobili e dalla terra; e così dicendo, mostriamo di non accostarci a chius' occhi alla sentenza del sig. Schlegel il quale ammira tutto ch' ei trova in Shakespear, come giojelli senza pari usciti allora dalle mani del più valente orafo. Che però l'ammirazion sua per questo poeta sia spesse volte fanatismo e bollore di parzialità, lo dicono i compatriotti stessi di Shakespear. Il *Corso di letteratura drammatica* del sig. Schlegel fu, due anni sono, tradotto in inglese da Giovanni Black. Que' Giornali subitamente ne rendettero conto al Pubblico; ed uno de' più riputati si espresse in questa forma: « Il sig. Guglielmo

Schlegel è stato già da molto tempo celebrato sul Continente come filosofo critico e come ottimo traduttore di Shakespear e di Calderon nella sua lingua nativa. La signora De Staël confessa gli obblighi suoi verso questo scrittore per le cognizioni ond' egli le fu generoso nell'esame delle opere del genio tedesco; ed il sig. Sismondi, nel suo libro della *Letteratura del Mezzodì*, fa testimonianza onorevolissima de' talenti e della dottrina di esso. La presente opera (*Corso di letteratura drammatica*) contiene un ragguaglio storico-critico del teatro antico e moderno, greco, latino, italiano, francese, inglese, spagnuolo e tedesco. La maniera con cui l' autore osserva i *capi d' opera* tragici e comici, in queste differenti lingue, è in generale ingegnosa e giusta; ed i suoi speculativi ragionamenti sui principj del gusto sono spesso non meno soddisfacenti che profondi. *Ma egli talvolta porta l' amore della teoria e lo spirito di parzialità più oltre che non è certamente permesso.* Ciò ch' egli dice di Shakespear, è maravigliosamente caratteristico e debbe riuscir sommamente grato al lettore inglese; è questo in vero il miglior saggio che siasi dato intorno alle composizioni di quel gran genio da veruno scrittore; sia nazionale, sia forestiere. *Il sig. Schlegel va soggetto solamente ad una eccezione: egli vuole che Shakespear non abbia avuto alcun difetto. Ora noi pensiamo, a rincontro, che questo poeta ne ha molti, e che senza suo*

discapito avrebbe potuto averne altrettanti di più. L' essere pertinace nel negare ch' egli abbia difetti mostra un diffidar del suo genio (*). » — Anche la signora De Staël, la cui maniera di pensare ha tanta analogia con quella del sig. Schlegel, analizza in un suo libro (**) le opere di Shakespear, e con giusta meraviglia ne addita le grandi e innumerevoli bellezze; nondimeno ella non può fare che non ne confessi ancora le macchie che a quando a quando offendono l' occhio. Il perchè n' è avviso di qui rapportare le sue parole, come quelle che per l' autorità loro presso la setta filoromantica serviranno ad ammorzare un cotal poco le iperboli del sig. Schlegel; iperboli fuor di misura, ond' hanno cagione di risentirsi le altre nazioni. « Nelle opere di Shakespear (ella dice) si trovano bellezze di primo ordine, bellezze di tutti i paesi e di tutti i tempi; ma ci si trovano eziandio difetti che appartengono al suo secolo, e stranezze a cui gl' Inglesi sono tanto assuefatti, che ancora oggidì vengono applaudite grandemente sulle loro scene. . . . . I drammi di Shakespear tratti dalla storia inglese, come i due sopra Enrico IV, quello sopra Enrico V, ed i tre sopra Enrico VI, sono molto esaltati in Inghilterra; ma per me li reputo nondimeno assai

(*) *Edinburg Review*, February 1816.

(**) *De la littérature considerée dans ses rapports avec les institutions sociales.* T. I.

inferiori, in generale, alle sue tragedie d' invenzione, il *Re Lear*, il *Macbeth*, l' *Amleto*, *Giulietta e Romeo*. Le irregolarità di tempo e di luogo sono quivi assai più che altrove notabili, e, per dir breve, Shakespear cede in essi, più che in tutti gli altri suoi componimenti, al genio della moltitudine. La scoperta della stampa ha necessariamente diminuita la condiscendenza degli autori pel gusto nazionale; essi pensano maggiormente all'opinione dell' Europa; e, sebbene importi soprattutto che un dramma destinato per la scena faccia buona riuscita alla rappresentazione, gli scrittori, accorgendosi che la loro gloria può estendersi appresso delle altre nazioni, evitano più studiosamente le allusioni, le facezie, i personaggi che solo possono piacere al popolo del loro paese. . . . . Shakespear fece nelle sue tragedie quello che sogliono fare gli spiriti incolti; egli si mise al sicuro del giudizio del gusto, con rendersi oggetto del fanatismo popolaresco; e così operando, si portò da scaltro capoparte, ma non da buono scrittore. I popoli settentrionali vissero per più secoli in uno stato sociale insieme e barbaro che dovette per lungo tempo lasciar fra gli uomini ricordanze di rozzezza e di ferocia. Shakespear conserva ancora delle tracce di tali ricordanze. Parecchi de' suoi caratteri sono dipinti co' soli lineamenti ammirati in que' secoli ne' quali non si vivea se non per combattere e far mostra di forza fisica e di

coraggio militare. Shakespear sente pur dell'ignoranza in cui erano i suoi contemporanei rispetto a'principj della letteratura. I suoi drammi sono superiori alle tragedie greche in quanto alla filosofia delle passioni ed alla conoscenza dell' uomo, ma sono loro di gran lunga inferiori in quanto alla perfezione dell' arte. Lungherie, ripetizioni inutili, immagini incoerenti, sono difetti che sovente si possono rimproverare a Shakespear. Gli spettatori erano allora di così facile contentatura, che non era d'uopo che il poeta fosse più che tanto severo in faccia a sè stesso. Affinchè un poeta drammatico giunga a quella perfezione che gli può permettere il suo ingegno, è necessario ch' egli non s' aspetti d' essere giudicato nè da svaporati vecchioni, nè da garzoncelli che trovano la loro commozione in sè stessi. I Francesi hanno sovente condannato le scene d'orrore che offre Shakespear: io per me credo che tali scene possano essere censurate, non già perchè cagionino nell' animo troppo forti perturbazioni, ma perchè distruggono talvolta fino all' illusione teatrale . . . . Allorchè il governator della torre ov' è rinchiuso il giovane Arthur, fa recare un ferro rovente per abbruciargli le pupille, lasciando stare dell' atrocità d' una scena cosiffatta, debbe succedere sul teatro un' azione da non si poter imitare, ed alla cui esecuzione starà lo spettatore così attento che ne dimenticherà l'effetto morale... Shakespear rappresenta eziandio troppo sovente

ne'suoi drammi il dolor fisico: Filottete è l'unico esempio d'un effetto teatrale prodotto da esso; ma sono le cause eroiche della piaga di Filottete che permettono di rivolgere l'attenzione e la pietà de' riguardanti sopra i suoi patimenti. . . . . Finalmente uno de' più grandi difetti di Shakespear è quello di non essere semplice nell' intervallo de' tratti sublimi. Bene spesso egli è affettato allorchè non è trasportato dal suo genio. Egli manca dell'arte di sostenersi, voglio dire l' arte d'essere così naturale nelle scene di trapasso, come ne' più bei moti dell' anima. »

(17) *Fac.* 208. — Il dramma a cui allude qui l' Autore, è senza dubbio quello di Kotzebue intitolato *Misantropia e pentimento*: la sua censura è giustissima.

(18) *Fac.* 302. — V. nel Decamerone del Boccaccio la Novella 3.ª della giornata 1.ª

FINE DELLE NOTE.

TAVOLA ALFABETICA

DEGLI AUTORI DRAMMATICI

CITATI IN QUEST' OPERA.

Accio, T. I, 337.
Accolti (Bernardo), T. I, 353. — T. II, 26; 308.
Acheo, T. I, 148.
Addisson, T. III, 250.
Afranio, T. I, 334.
Agatone, T. I, 148; 239.
Alamanni (Luigi), T. I, 354.
Albergati, T. II, 351.
Alfieri, T. II, 11; 33; 35; 110; 244; 269 *e seg.*; 335.
Antifane, T. I, 313.
Apollodoro, T. I, 311.
Aretino (Pietro), T. II, 26.
Ariosto, T. I, 353. — T. II, 25; 37; 306.
Aristofane, T. I, 62; 199; 242; 248; 254 *e seg.*
Asinio Pollione, T. I, 339.
Ayrer, T. III, 291.

Beaumarchais, T. II, 216.
Beaumont, T. III, 219.
Ben Johnson, T. III, 209.
Bentivoglio (Ercole), T. I, 353.
Bibbiena (Bernardo Divizio), T. I, 354.

Bojardo, T. I, 353.
Boursault, T. II, 190.
Broon, T. III, 219.
Buckingham (Il conte di), T. III, 240.

Cacciaconti (Ascanio), T. I, 353.
Calderon, T. II, 59. — T. III, 269; 279
Cavallerino (Antonio), T. II, 241.
Cervantes, T. III, 262; 264; 279.
Chapman, T. III, 207.
Chiari, T. II, 37.
Cibber, T. III, 248.
Ciro, T. I, 332.
Collin d'Harleville, T. II, 202.
Colman, T. III, 249.
Congrève, T. III, 242; 248.
Corneille (Pietro), T. II, 40; 42; 99; 116; 188.
Corneille (Tommaso), T. II, 114; 141.
Crate, T. I, 254.
Cratino, T. I, 254; 278; 283.
Crébillon, T. II, 143.
Cronegk, T. III, 296.

Dancourt, T. II, 198.
Davenant, T. III, 237.
Decker, T. III, 206.
Destouches, T. II, 198.
Diderot, T. I, 294. — T. II, 211; 328.
Difilo, T. I, 311.
Dryden, T. III, 238.
Ducis, T. II, 217.

Engel, T. III, 303.
Ennio, T. I, 337.
Epicarmo, T. I, 49; 250.
Eschilo, T. I, 78; 92; 128 *e seg.*; 238.
Eupoli, T. I, 278; 283.
Euripide, T. I, 129; 182 *e seg.*; 352.

Farquhar, T. III, 248.
Favart, T. II, 207.
Federici (Camillo), T. II, 351. — T. III, 343.
Federici (Carlo), T. II, 351.
Filemone, T. I, 198; 311; 324.
Filippo IV, T. III, 273.
Fletcher, T. III, 219.
Frinico, T. I, 115.

Garnier, T. II, 42.
Gellert, T. III, 295.
Gherardo de' Rossi, T. II, 351.
Giraud, T. II, 351.
Glover, T. III, 253.
Goethe, T. III, 297; 305.
Goldoni, T. I, 354. — T. II, 29; 37; 320 *e seg.*
Gotter, T. III, 296.
Gottsched, T. III, 294.
Gozzi (Carlo), T. II, 30; 37; 328 *e seg.*
Greppi (Giovanni), T. II, 351.
Gresset, T. II, 201.
Gryphius, T. III, 292.
Guarini, T. II, 7; 36; 230.
Guillen de Castro, T. II. 120. — T. III, 260

Heywood (Giovanni), T. III, 189.
Heywood (Tommaso), T. III, 207.
Holdberg, T. III, 295.

Jodelle, T. II, 41.

Kid, T. III, 204.
Kotzebue, T. III, 363.

Laberio, T. I, 332.
La Chaussée, T. II, 215.
La Harpe, T. II, 216.
Lee, T. III, 241.
Legacci (Pier Antonio), T. I, 353.
Le Grand, T. II, 193; 360.
Le Gouvé, T. II, 40.
Le Mercier, T. I, 219.
Le Sage, T. II, 208.
Lessing, T. III, 297.
Licofrone, T. I, 240.
Lillo, T. III, 254.
Lilly, T. III, 205.
Liviera (Giambattista), T. II, 241.
Livio Andronico, T. I, 336.
Lohenstein, T. III, 293.
Lopez de Vega, T. III, 262; 267; 279.

Machiavelli, T. I, 354. — T. II, 25; 307.
Maffei, T. II, 10; 238.
Magnete, T. I, 254.

Mairet, T. I, 223.
Maniscalco (Mariano), T. I, 353.
Marivaux, T. II, 198.
Marlow, T. III, 205.
Marston, T. III, 206.
Massinger, T. III, 233.
Matos Fragoso, T. III, 269.
Menandro, T. I, 198; 286; 311; 324.
Mercier, T. II, 216.
Metastasio, T. I, 76; 349. — T. II, 11; 36; 242 *e seg.*; 344.
Molière, T. II, 166.
Molina, T. III, 269.
Montalban, T. III, 269.
Monti (Vincenzo), T. II, 272.
Moratin, T. III, 288.
Moreto, T. II, 114. — T. III, 273.

Nevio, T. I, 337.
Nota, T. II, 351.

Opiz, T. III, 292.
Otway, T. III, 241.
Ovidio, T. I, 340.

Pacuvio, T. I, 337.
Pigault-Lebrun, T. III, 344.
Pindemonte (Giovanni), T. II, 34.
Piron, T. II, 201; 208.
Plauto, T. I, 295; 307 *e seg.*

Pollione (Asinio), T. I, 339.
Porta (Giambattista), T. II, 28; 319.
Pradon, T. II, 95; 131; 138.

Quinault, T. II, 115; 203.

Racine, T. II, 40; 43; 99; 114; 130; 189.
Raneoni (Pietro), T. I, 353.
Regnard, T. II, 83; 191.
Rosenpluet, T. III, 291.
Rossi (De Rossi Gherardo), T. II, 251.
Rotrou, T. II, 114.
Rowe, T. III, 250.
Roxas (Francesco di), T. II, 114.—T. III, 273.

Sachs (Giovanni), T. III, 291.
Scarron, T. II, 188.
Schiller, T. III, 297; 313.
Schlegel (Elia), T. III, 296.
Sedaine, T. II, 207.
Seneca, T. I, 345.
Shakespear, T. II, 52; 74; 286. — T. III, 18 *e seg.*; 358.
Shirley, T. III, 233.
Sofocle, T. I, 92; 129; 158 *e seg.*; 238; 352.
Sofrone, T. I, 291; 352.
Sografi, T. II, 351.
Solis (Antonio de), T. III, 273.
Southerne, T. III, 253.
Steele, T. III, 248.

Tasso, T. II, 7; 27; 36; 226; 230.
Terenzio, T. I, 295; 307 *e seg.*
Tespi, T. I, 128.
Thompson, T. III, 253.
Torelli (Pomponio), T. II, 241.
Trissino, T. II, 7.

Vanburg, T. III, 248.
Varano (Alfonso), T. II, 336.
Verri (C. A.), T. II, 336.
Voltaire, T. I, 76. — T. II, 40; 44; 100; 143.
Vondel, T. III, 292.

Webster, T. III, 206.
Weisse, T. III, 296.
Wicherly, T. III, 242; 248.

Young, T. III, 253.

Zeno (Apostolo), T. II, 13.

TAVOLA ALFABETICA

DELLE COMPOSIZIONI DRAMMATICHE

CITATE IN QUEST' OPERA.

Acarnesi (*Gli*), T. I, 191; 266; 268.
Accusa (*L'*) *di Paride*, T. III, 340.
Achille in Sciro, T. II, 15; 262.
Adelfi (*Gli*), T. I, 321.
Adunanza (*L'*) *delle donne*, T. I, 266. — V. *Aringatrici*.
Agamennone (d'Alfieri), T. II, 289.
Agamennone (d'Eschilo), T. I, 133; 135 e seg. — T. II, 67.
Agide, T. II, 292.
Agnese, martire del Giappone, T. II, 336.
Ago (*L'*) *della madre Gurton*, T. III, 189.
Ajace, T. I, 165; 172; 174 e seg. — T. II. 70.
Alceste (d'Alfieri), T. II, 275; 284; 289.
Alceste (d'Euripide), T. I, 221; 352.
Alessandra, T. I, 240.
Alchimista (*L'*), T. III, 217.
Allegria (*L'*), *l'astuzia e la vendetta*, T. III, 308.
Alzira, T. II, 100; 145; 157.
Amanti (*Gli*) *colpevoli*, T. III, 308.
Aminta, T. II, 7; 230.

Amleto, T. III, 120.
Amore e raggiro, T. III, 314.
Andromaca (d'Euripide), T. I, 230.
Andromaca (di Racine), T. II, 56; 134.
Anfitrione (di Molière), T. II, 178.
Anfitrione (di Plauto), T. I, 295; 311.
Antigone (d'Alfieri), T. II, 289.
Antigone (di Sofocle), T. I, 165; 172 e seg.
Antonio e Cleopatra, T. III, 141.
Arden di Feversham, T. III, 340.
Arianna, T. II, 141.
Aringatrici (*Le*), T. I, 266; 270.
Aristodemo, T. II, 272; 295.
Artaserse, T. II, 264.
Atalia, T. II, 86; 140.
Attila, T. II, 130.
Attilio Regolo, T. II, 262.
Aulularia, T. II, 174.
Avaro (*L'*), T. II, 174.
Avocat (*L'*) *patelin*, T. III, 190.
Avviso ai mariti, T. III, 343.

Baccanti (*Le*), T. I, 231.
Bajazet, T. II, 136.
Balestriere (*Le*) *di Toro*, T. III, 268.
Barbier (*Le*) *de Séville*, T. II, 217.
Bella (*La*) *brutta*, T. III, 268.
Bella (*La*) *Emma*, T. III, 340.
Bella (*La*) *Penitente*, T. III, 250.
Bellerofonte, T. I, 192.
Berenice, T. II, 98; 136.

Beverley, T. II, 215.
Bourgeois (*Le*) *gentilhomme*, T. II, 169.
Bourru (*Le*) *bienfaisant*, T. II, 326.
Britannico, T. II, 22; 135; 282.
Bruto primo (d'Alfieri), T. II, 270.
Bruto secondo (d'Alfieri), T. II, 292.
Bruto (di Voltaire), T. II, 88; 151.

Cajo Gracco, T. II, 272.
Cajo Mario, T. III, 242.
Calandria (*La*), T. I, 354.
Campaspe, T. III, 205.
Captivi (*I*), T. I, 295.
Catilina (di Ben Johnson), T. III, 212.
Catilina (di Voltaire), T. II, 153.
Catone (d'Addisson), T. III, 250.
Cavaliere (*Il*) *del pestello rovente*, T. III, 230.
Cavalieri (*I*), T. I, 264.
Chevalier (*Le*) *à la mode*, T. II, 198.
Ciascuno fuor del suo umore, T. III, 215; 216.
Ciascuno secondo il suo umore, T. III, 209; 216.
Ciclope (*Il*), T. I, 236.
Cid, T. II, 42; 83; 90; 96; 114; 115.
Cimbelino, T. III; 110; 331.
Cinna, T. II, 118; 123.
Ciro, T. II, 262.
Claudina di Villabella, T. III, 308.
Clavigo, T. III, 307.
Clelia, T. II, 262.
Cleopatra (di Jodelle), T. II, 41.
Clizia, T. II, 25.

Cocalo, T. I, 316.
Coefore (*Le*), T. I, 133; 144; 200 e seg.
Come vi piacerà, T. III, 96; 355.
Commedia (*La*) *degli equivochi*. T. III, 77.
Como, T. III, 219.
Comtesse (*La*) *d' Escarbagnas*, T. II, 180.
Congiura de' Pazzi, T. II, 22.
Conte (*Il*) *d' Egmont*, T. III, 307; 312.
Conte (*Il*) *d' Essex*, T. II, 141.
Conte (*Il*) *de' Fieschi*, T. III, 314.
Coriolano, T. III, 139.
Cresfonte, T. II, 241.
Cristoforo Colombo, T. II, 219.
Cromwell (*Tommaso lord Cromwell*), T. III, 338.

Danaidi (*Le*), T. I, 150.
Désespoir (*Le*) *de Jocrisse*, T. II, 209.
Diavolo (*Il*) *di bell' umore d' Edmonton*, T. III, 339.
Diavolo (*Il*) *imbecille*, T. III, 217.
Didone (di Jodelle), T. II, 41.
Distrait (*Le*), T. II, 83; 192.
Distruzione (*La*) *di Numanzia*, T. III, 263.
Domatore (*Il*) *della donna bisbetica*, T. III, 79.
Don Carlos, T. III, 314.
Don Garzia (d' Alfieri), T. II, 23; 285.
Don Garzia di Navarra, T. II, 114.
Don Japhet d' Arménie, T, II, 188.
Don Sancio d' Arragona, T. II, 114.
Donne (*Le*) *di buon umore di Windsor*, T. III, 100; 161; 163; 357.

Due (*I*) *gentiluomini veronesi*, T. III, 76.
Due (*I*) *nobili cugini*, T. III, 227.
Douglas, T. II, 239.

École (*L'*) *des femmes*, T. II, 180; 181. — T. III, 357.
Ecuba, T. I, 227.
Edipo coloneo, T. I, 107, 165; e seg.
Edipo Re, T. I, 92; 165; 166 e seg.
Edipo (di Voltaire), T. II, 147.
Edlosichon, T. I, 283.
Edoardo II, T. III, 205.
Edoardo III, T. III, 340.
Egiziani (*Gli*), T. I, 150.
Elena, T. I, 235.
Elettra (di Crébillon), T. II, 143.
Elettra (d'Eschilo). — V. *Coefore*.
Elettra (d'Euripide), T. I, 209 e seg.; 352.
Elettra (di Sofocle), T. I, 165; 174; 205 e seg.; 352.
Emilia Galotti, T. III, 300.
Emma (*La bella Emma*), T. III, 340.
Enfant (*L'*) *prodigue*, T. II, 215.
Enrico IV, T. III, 149; 158.
Enrico V, T. III; 150; 164.
Enrico VI, T. III, 150; 171; 333.
Enrico VIII, T. III; 153; 183.
Epicenne, o sia La fanciulla mutola, T. III, 217.
Eraclidi (*Gli*), T. I, 232.
Eraclio, T. II, 110; 129.
Ercole furioso, T. I, 228.

Eroe (*L'*) *cinese*, T. II, 263.
Erwin ed Elmira, T. III, 308.
Esope à la Cour, T. II, 191.
Esope à la ville, T. II, 190.
Ester, T. II, 139.
E' tutto bene ciò che a ben riesce, T. III, 84 ; 346.
Eugénie, T. II, 216.
Eumenidi (*Le*), T. I, 89 ; 107 ; 133 e seg.; 169 ; 171. — T. II, 68; 70.

Fâcheux (*Les*), T. II, 190.
Faust, T. III, 309.
Fedra (d' Euripide), T. I, 183. — V. *Ippolito*.
Fedra (di Pradon), T. II, 138.
Fedra (di Racine), T. II, 91 ; 94; 138.
Femmes (*Les*) *savantes*, T. II, 180 ; 183.
Fenicie (*Le*), T. I, 228.
Ferex e Porex, T. III, 203.
Festin (*Le*) *de Pierre*, T. II, 114.
Fidanzata (*La*) *di Messina*, T. III, 318.
Fieschi (*Il conte de'*), T. III, 314.
Fiera (*La*) *di S. Bartolomeo*, T. III, 216.
Figliuol (*Il*) *prodigo di Londra*, T. III, 338.
Figliuol prodigo (di Voltaire), T. II, 215.
Filippo, T. II, 23; 24 ; 274; 276; 299.
Filottete (di La Harpe), T. II, 216.
Filottete (di Sofocle), T. I, 88, 107 ; 165 ; 177 e seg.
Fils (*Le*) *naturel*, T. II, 213; 214.
Fiore (*Il*), T. I, 240.

Floriana (*La*), T. I, 353.
Fourberies (*Les*) *de Scapin*, T. II, 179.
Furie (*Le*). V. *Eumenidi*.

Galeotto Manfredi, T. II, 272.
Gemelli (*I*). V. *Menecmi*.
Giocatore (*Il*), T. III, 254. — V. *Joueur*.
Giulietta e Romeo, T. III, 113; 356.
Giulio Cesare, T. II, 55. — T. III, 139.
Giulio di Taranto, T. III, 303.
Giovanna Gray, T. III, 250.
Giovanna Shore, T. III, 250.
Glorieux (*Le*), T. II, 199; 202.
Goetz di Berlichingen, T. III, 305.
Grim, carbonajo di Croydon, T. III, 206.
Guardaboschi (*Il*) *di Wakefield*, T. III, 206.
Guglielmo Tell. T. III, 319.

Heautontimorumenos, T. I, 295.
Hecyra. V. *Suocera*.
Homme (*L'*) *singulier*, T. II, 199.

Ifigenia in Aulide (d' Euripide), T. I, 222.
Ifigenia in Tauride (d' Euripide), T. I, 229.
Ifigenia (di Goethe), T. III, 307; 312.
Ifigenia (di Racine), T. II, 137.
Ingrat (*L'*), T. II, 199.
Intrighi (*Gli*) *d' Amore*, T. II, 311.
Ippolito, T. I, 223; 352. — V. *Fedra*.
Irrésolu (*L'*), T. II, 199.
Isacco, T. II, 262.
Issipile, T. II, 263.

Jery e Bately, T. III, 308.
Jodelet, T. II, 188.
Jone, T. I, 223.
Joueur (*Le*), T. II, 191.
Joueur (*Le joueur, ou Beverley*), T. II, 215.
Journée (*La*) *des dupes*, T. II, 220.

Laberinto (*Il*) *d'amore*, T. III, 265.
Lagrime (*Le*) *della vedova*, T. III, 207.
Lanterne (*La*) *magique*, T. III, 344.
Légataire (*Le*) *universel*, T. II, 192.
Lisistrata, T. I, 266; 269.
Litiganti (*I Litiganti*, d'Aristofane), T. II, 189.
Locrino, T. III, 337.

Macbeth, T. III, 125.
Malato (*Il*) *immaginario*, T. II, 170; 180.
Mandragola (*La*), T. II, 25; 307.
Maometto, T. II, 100, 145; 158.
Maria Stuarda, T. III, 316.
Mariage (*Le*) *forcé*, T. II, 170.
Mariage (*Le*) *de Figaro*, T. II, 217.
Marianne, T. I, 223.
Masnadieri (*I*), T. III, 314.
Méchant (*Le*), T. II, 201.
Medea (d'Euripide), T. I, 224.
Medea (d'Ovidio), T. I, 340.
Medea (di Seneca), T. I, 346.
Melanie, T. II, 216.
Menecmi (*I*), T. I, 295.

Menteur (*Le*) , T. II, 189.
Mercadante (*Il*) *di Londra*, T. III , 254.
Mercadante (*Il*) *di Venezia*, T. III, 92; 349.
Mercure galant , T. II , 191.
Mère (*La*) *coupable*, T. II , 216.
Merli (*I*) *di Toro* , T. III , 268.
Merope (d'Alfieri) , T. II , 270.
Merope (di Maffei) , T. II , 10; 238.
Merope (del Torelli) , T. II , 241.
Merope (di Voltaire), T. II, 10 ; 106; 148.
Métromanie, T. II , 201.
Mina di Barnhelm , T. II , 299.
Mirra, T. II , 24 ; 296.
Misantropia e pentimento , T. III, 363.
Misantropo (*Il*) , T. II, 173; 180 ; 185.
Misura per misura, T. III , 89 ; 348.
Mitridate , T. II, 137.
Moglie (*La*) *uccisa per bontà*, T. III, 207.
Molto fracasso per niente , T. III, 87 ; 346.
Monsieur de Pourceaugnac , T. II, 180.
Morte (*La*) *di Cesare*, T. II , 152.
Morte (*La*) *d' Enrico IV* , T. II, 40.
Morte (*La*) *di Pompeo* , T. II, 125.
Mucedoro , T. III, 340.
Mustafà , T. III , 204.

Nanine, T. II , 215.
Nathan il saggio , T. III, 302.
Nascita (*La*) *di Merlino* , T. III, 340.
Nausicaa , T. I , 238.
Nicomede, T. II , 129.

Nina, T. II, 208.
Notte (*La*) *di befana, o sia Ciò che vorrete*, T. III, 98; 356.
Novella (*La*) *d' inverno*, T. III, 106; 333.
Nubi (*Le*), T. I, 256; 259; 266; 272; 313.

Orazj (*Gli*), T. II, 122.
Oreste (d'Alfieri), T. II, 290.
Oreste (d'Euripide), T. I, 229.
Oreste (di Voltaire), T. II, 149.
Orfanello (*L'*), T. III, 241.
Orfano (*L'*) *della China*, T. II, 161.
Oroonoque, T. III, 253.
Otello, T. III, 116; 356.
Ottavia (d'Alfieri), T. II, 22; 270; 281.
Ottavia (attribuita a Seneca), T. I, 345.

Pace (*La*), T. I, 266; 267.
Paese (*Il*) *della Cuccagna*, T. II, 360.
Parecido (*El*) *en la Corte*, T. III, 288.
Pastorella (*La*) *fedele*, T. III, 232.
Pastor fido, T. II, 8; 230.
Pene (*Le*) *d' amor perdute*, T. III, 81.
Père (*Le*) *de famille*, T. II, 213; 214.
Pericle, principe di Tiro, T. III, 337.
Persi (*I*), T. I, 115; 131; 153.
Peter sequens, T. III, 292.
Philosophe (*Le*) *marié*, T. II, 199.
Plaideurs (*Les*), T. II, 190.
Pluto, T. I, 266; 279
Polieuto, T. II, 127.

Polinice, T. II, 289.
Presa (*La*) *di Mileto*, T. I, 115.
Principessa (*La*) *d' Elide*, T. II, 114.
Prometeo, T. I, 88; 91; 154.
Pulcella (*La*) *d'Orléans*, T. III, 317.
Puritana (*La*), *o sia La vedova di Watling-street*, T. III, 338.

Radamisto, T. II, 110.
Rane (*Le*), T. I, 266; 274.
Raoul sire de Créqui, T. II, 207.
Re Giovanni, T. III, 153.
Re Lear, T. III, 132.
Re Vamba, T. III, 268.
Reso, T. I, 235.
Riccardo cuor di leone, T. II, 208.
Riccardo II, T. III, 148; 155.
Riccardo III, T. III, 148; 176.
Ripetizione (*La*), T. III, 241.
Rodoguna, T. II, 106; 110; 128.
Roi (*Le*) *de Cocagne*, T. II, 193; 360.

Saffo, T. I, 323.
Sakontala, T. I, 47.
Sara Sampson, T. III, 298.
Sartore (*Le*), T. I, 313.
Saulle, T. II, 24; 270; 284; 294.
Schiavi (*Gli*) *cristiani in Algeri*, T. III, 265.
Scuola (*La*) *di ballo*, T. I, 354.
Sejano, T. III, 209; 212.
Semiramide, T. II, 83; 87; 106; 160.

Sertorio, T. II, 126.
Sette (*I*) *all' assalto di Tebe*, T. I, 132; 151.
Sir Gio. Oldcastle, T. III, 338.
Sofonisba, T. II, 7; 42; 226.
Soggiorno (*Il*) *d'Algeri*, T. III, 262.
Sogno (*Il*) *di Scipione*, T. II, 262.
Sogno (*Il*) *d' una notte di state*, T. III, 100.
Soldato (*Il*) *glorioso*, T. II, 169.
Sposa (*La*) *promessa di Messina*, T. III, 318.
Stella, T. III, 307.
Stolidezze giovanili (*Le*) *di Bernardo de Carpio*, T. III, 268.
Straccioni (*Gli*), T. II, 320.
Suocera (*La*), T. I, 295.
Supplicanti (*Le Supplicanti*, d'Eschilo), T. I, 149.
Supplici (*Le Supplici*, d'Euripide), T. I, 232.— T. II, 67.
Suppositi (*I*), T. III, 343.

Tancredi, T. III, 160.
Tartuffe, T. II, 180; 182.
Tasso, T. III, 307.
Telefonte, T. II, 241.
Temistocle, T. II, 262; 263.
Tempesta (*La*), T. III, 102.
Tesmoforieggianti (*Le*), T. I, 231; 266; 271.
Timoleone, T. II, 274.
Timone d'Atene, T. II, 290.—T. III, 143.
Tito (di Metastasio), T. II, 265.
Tito (di Racine), T. II, 98.
Tito Andronico, T. III, 333.

Toledana (*La*) *vivace*, T. III, 268.
Tommaso lord Cromwell. V. *Cromwell.*
Trachinie (*Le*), T. I, 180; 352.—T. II, 67.
Tragedia (*La*) *spagnuola*, T. III, 204.
Tragedia (*Una*) *nell' Yorkshire*, T. III, 338.
Trato (*El*) *de Argel*, T. III, 262.
Trionfo (*Il*) *della sensibilità*, T. III, 309.
Triumvirato (*Il*), T. II, 154.
Troilo e Cressida, T. II, 290.—T. III, 143.
Trojane (*Le*), T. I, 225.

Uccelli (*Gli*), T. I, 266; 276.
Ulisse, T. I, 283.

Vespe (*Le*), T. I, 276.
Vieux (*Le*) *célibataire*, T. II, 202.
Vincenslao, T. II, 114.
Vinegia salvata, T. III, 241.
Virginia (dell'Accolti), T. II, 26; 308.
Virginia (dell'Alfieri), T. II, 23; 284.
Volpone, T. III, 217.

Wallenstein, T. III, 315.

Zaira, T. II, 100; 106; 145; 155.
Zenobia, T. II, 263.

INDICE

DELLE MATERIE

CONTENUTE

NEL VOLUME III.

LEZIONE XIII. = *Paragone del teatro inglese e del teatro spagnuolo. — Spirito del dramma romantico. — Shakespear; secolo in ch'egli scriveva, e circostanze della sua vita. — Fino a qual punto è necessaria l'osservanza del* costume. *— Shakespear è il primo pittore di caratteri. — S'è vero ch'egli abbia mancato di naturalezza nel patetico. — Giuochi di parole. — Shakespear ha egli alcuna volta offeso la delicatezza de' sensi? — Dell'ironia. — Dell'accozzamento del comico e del tragico. — Il personaggio chiamato* buffone. *— Della elocuzione e versificazione di Shakespear. . . . . Fac.* 5

LEZIONE XIV. = *Difficoltà che presenta la classificazione delle opere di Shakespear. — Se conoscessimo l'ordine in cui furono composte, sarebbe questo*

da seguire per istudiarle. — Noi conserviamo la divisione ordinaria in commedie, tragedie e drammi storici, sebbene tutte l'opere di Shakespear appartengano veramente al medesimo genere. — Commedie: non si ristringono mai totalmente nel cerchio delle relazioni cittadinesche. — Esame di ciascuna in particolare. — Tragedie: Giulietta e Romeo, Otello, Amleto, Macbeth, *il* Re Lear. — *Drammi storici. — Opere tratte dall' istoria romana.* — Timone d'Atene, Troilo e Cressida. — *Opere tratte dall' istoria inglese. — Otto drammi, insieme concatenati senza interruzione, formano quasi un gran poema annunziato e terminato da due altri drammi, il* Re Giovanni *ed* Enrico VIII. *Fac.* 73

Lezione XV. = *L' istoria drammatica degl' Inglesi si divide in due periodi, il primo de' quali è il più importante. — Antica disposizione del teatro e vantaggi ch' esso aveva. — Stato dell' arte della declamazione al tempo di Shakespear. — Primordj della letteratura drammatica in Inghilterra — Lilly, Marlow, Heywood. — Ben Johnson; giudizio portato sulle opere di quest' ultimo poeta. — Massinger e gli altri autori del tempo di Carlo II. — Corruzione de' costumi e del gusto. —*

Dryden, Otway ed alcuni poeti contemporanei. — Carattere generale degli autori comici da Wicherly e Congreve fino alla metà del secolo XVIII. *— Tragedie di questo medesimo periodo. — Rowe. —* Il Catone *d'Addisson. — Poeti de' tempi più moderni. — Tragedia urbana: Lillo. — Garrick. — Stato presente del teatro inglese. Fac.* 187

LEZIONE XVI. = *Teatro spagnuolo. — Vi si possono notare tre periodi differenti; quello di Cervantes, quello di Lopez de Vega, e quello di Calderon. — Dello spirito della poesia spagnuola. — Influenza della storia del popolo spagnuolo sopra la sua letteratura. — Forma dell'arte drammatica in Ispagna e suoi rami differenti. — Stato di decadenza in cui è caduto il teatro spagnuolo dopo il principio del secolo* XVIII. . . . . » 238

LEZIONE XVII. *Primordj del teatro tedesco. — Giovanni Sachs. — Gryphius. — Epoca di Gottsched. — Cattiva imitazione delle opere francesi. — Lessing, Goethe, Schiller. — Rassegna generale delle opere di questi autori. — Dell'influenza ch'essi hanno esercitata. — Drammi di cavalleria, drammi lagrimosi e quadri di famiglia. — Prospettiva aperta ai poeti tedesci per l'avvenire.* » 290

Appendice *sulle opere teatrali state messe in disputa se sieno di Shakespear.* *Fac.* 331
Note del Traduttore . . . . . » 343
Tavola alfabetica *degli autori drammatici citati nella presente opera.* . . » 365
Tavola alfabetica *delle composizioni teatrali citate nella presente opera* . . » 372

FINE DEL TERZO ED ULTIMO VOLUME.

CORREZIONI

T. I.

Fac. lin.
96, 1, con un simile assurdo. *Legg.*: un simile assurdo
215, 11. e discendere, . . - - -: a discendere,
221, 28, troppe . . . . . - - -: troppo

T. II.

78, 12, s'assotigliano . . *Leggasi*: s'assottigliano,
105, 18, ad altri concetti, - - - -: ad alti concetti,
219, 9, Mercier . . . . - - - -: Le Mercier
220, 22, Mercier . . . . - - - -: Le Mercier
223, 3, Maret . . . . - - - -: Mairet
363, 27, moderata . . . - - - -: smoderata

T. III.

16, 10, soddisfa . . . . . *Leggasi*: soddisfà
169, 19, fatte conto . . . . - - - -: fate conto
201, 8, attore? . . . . . - - - -: attore.
205, 15, il *Campaspe* . . . - - - -: la *Campaspe*
257, 2, d'andare al paro a quelle - - - -: come quelle
273, 26, Messico, . . . *Aggiungasi*: , Antonio de Solis.
308, 1, *Claudina e Villabella*, Leggasi: *Claudina di Villabella*,

MAY 15

501570

Schlegel, August Wilhelm von
Corso di letteratura drammatica; tr. by
Gherardini. Vol.3.

L
S3394v
.Igh

NAME OF BORROWER.

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
LOWE-MARTIN CO. LIMITED